L'EDUCATION MUSICALE



REVUE MENSUELLE

JUIN-JUILLET 1985 / Nos 319-320

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

Nous apprenons avec infiniment de tristesse le décès de **Jean MAILLARD** professeur au Lycée François 1er de Fontainebleau, décès survenu brutalement le 5 Juillet 1985. La triste nouvelle nous parvient au moment de mettre sous presse ce numéro double ou figure son "Editorial".

L'Education Musicale qui perd un de ces plus fidèles collaborateurs lui rendra hommage à la rentrée.

La Rédaction

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

T.V.A. incluse 4 %

TARIF au 1er janvier 1985	FRANCE Régime intérieur et assimilé	ETRANGER
Abonnement SIMPLE (10 numéros par an)	165 F	195 F
Abonnement COUPLE (× 5 iconographies)	185 F	225 F
Fascicule baccalauréat (sortie novembre 1985) PORT INCLUS 6 F	46 F	50 F
Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie plus cahier d'analyses) : T.T.C.	275 F	

Souscription par chèque bancaire ou par virement au **C.C.P. n° 990 469 C PARIS.**

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à "L'E.M." dans la quinzaine suivant son échéance.

A tout envoi par avion s'ajoute à ces tarifs d'abonnement une surtaxe aérienne variable selon les destinations. Nous consulter.

Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de : 6 F.

Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.

Les manuscrits ne sont pas rendus.

Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro T.V.A. incluse :

23, rue Bénard, 75014 PARIS et librairies spécialisées.

Education Musicale, n° spécial J.S. BACH .... **40 F**

Education Musicale et Supplément Iconographique .... **45 F**

Joindre 6 F en timbres pour expédition par poste France et outre mer

Les textes à insérer ainsi que les demandes de renseignements professionnels et pédagogiques doivent être adressés à **Madame Musson** 3, rue des Ecoles 77590 Bois-le-Roi - Tél. : 069.69.91 ou 540.93.12. (Joindre un timbre pour la réponse).

Editions Charles NEGIAR S.A.R.L. - 23, rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : 542.34.07 - Directeur de la Publication : Charles NEGIAR

DEPOT LEGAL : 2e TRIMESTRE 1985

Imprimeries ICN S.A. - 170, rue des Trois-Tilleuls, Z.I., 77005 VAUX-LE-PENIL - N° Imprimeur : B406

EDITORIAL

Dans une allocution, le 18 avril 1985, notre Ministre, Monsieur Jean-Pierre Chevènement, a abordé de front la question des enseignements artistiques en France.

Il l'a fait avec franchise et lucidité, en exposant l'intérêt de ces pratiques qui équilibrent heureusement tout le "verbiage" et la logique qui régissent les disciplines dites *fondamentales*.

Notre rôle — et nous devons y être particulièrement vigilants — n'est pas de donner dans des idées toutes faites, qui veulent que nos arts n'aient d'intérêt que "de susciter le plaisir de ceux qui les consomment". Cette vertu est sans doute remarquable, mais elle est loin d'être la seule, et notre rôle n'est pas d'un animateur de patronage ou d'un organisateur des seuls instants de détente.

Les arts et particulièrement la musique, suscitent des sentiments, des éveils, des élans, des enthousiasmes dont nous devons être conscients, sans laisser l'enfant ou l'adolescent au stade d'un plaisir primaire, d'un simple affect. Il ne s'agit en aucune façon de défendre un bastion périmé, comme souhaiteraient le faire croire d'hélas trop brillants "vers cadavéreux" de nos institutions.

Pas de démagogie. Ni de stagnation au niveau zéro !

Par surcroît, le phénomène artistique suscite une activité intellectuelle subconsciente dont le profit est considérable, soumettant le cerveau à des nécessités de résolutions d'énigmes ou d'équilibre de contraires, des phénomènes dont l'action rigoureuse agit parallèlement et souvent plus efficacement que la logique imposée de front par la parole et la raison.

L'EDUCATION MUSICALE exposera par ailleurs les éléments essentiels de l'action prometteuse envisagée par M. Jean-Pierre Chevènement. Souhaitons qu'elle se réalise et porte des fruits. Mais restons surtout, tel est notre devoir, conscients et pénétrés jusqu'au fond de l'être, de la richesse irremplaçable de notre art, langue universelle de l'âme.

Jean Maillard

Extrait de l'Allocution prononcée
par M. Jean-Pierre CHEVENEMENT

Ministre de l'Education Nationale

sur les Enseignements Artistiques

"Une éducation bien comprise ne peut pas se passer des enseignements artistiques et c'est la raison pour laquelle je tiens à les développer".

Au fond, c'est la question de la qualité de ces enseignements qui est déterminante. Or, chacun perçoit que cette qualité est tributaire du nombre d'heures qui leur sont accordées dans chaque classe; ils ne joueront tout leur rôle que si les horaires sont augmentés. S'il n'est pas possible pour l'instant, de le faire dans le cadre de l'enseignement obligatoire, on peut en revanche procéder à l'élargissement souhaité en favorisant les situations pédagogiques hors structures, et permettre à des enseignants volontaires de travailler avec des élèves eux aussi volontaires dans des plages horaires plus étendues. D'où l'intérêt des 1.900 chorales et des 500 ensembles instrumentaux que nous développons. D'où l'intérêt encore des créations récentes comme les 10 ateliers d'audiovisuel, les 25 ateliers de musique, les 300 ateliers d'arts plastiques et les ateliers d'initiation à l'architecture, à l'urbanisme et au cadre de vie qui apparaîtront prochainement dans les collèges.

Dans le domaine des solutions pédagogiques plus souples, je n'oublierai pas de signaler l'expérimentation en cours d'un enseignement artistique optionnel en classe de 4ᵉ et de 3ᵉ. Sous des conditions très strictes, précisées par une note de service de la direction des collèges, les élèves des classes de 4ᵉ et de 3ᵉ peuvent choisir de faire ou 2 heures d'arts plastiques ou 2 heures d'éducation musicale au lieu de faire une heure dans chacune de ces disciplines. Ce dispositif permet de prendre en compte les goûts de chacun, de travailler selon des horaires moins étriqués et d'approfondir la discipline artistique choisie. Trente cinq collèges expérimentent actuellement cette procédure qui sera poursuivie à la rentrée prochaine et donnera lieu, par la suite, à une évaluation. J'insiste sur le fait qu'il n'y a pas là dans mon esprit une action de démantèlement des enseignements artistiques ou son amorce, comme on le dit quelquefois, **mais tout au contraire une recherche** de situations pédagogiques meilleures, ne portant nullement atteinte au caractère obligatoire des enseignements artistiques qui ne saurait être remis en question.

Les enseignants des disciplines artistiques exercent dans des conditions difficiles et je connais leurs revendications. Toutes ne peuvent pas être satisfaites pour le moment, mais j'ai pris des dispositions sur deux point, **d'intérêt immédiat.**

— D'une part, j'entends titulariser les maîtres auxiliaires de catégories III dans le corps des P.E.G.C. mais pour y exercer la seule discipline dont ils sont spécialistes et pour laquelle ils ont reçu une formation qui garantisse la qualité de leur enseignement.

D'autre part, je fais étudier la possibilité d'intégrer dans le service des enseignants toutes les pratiques dont j'ai parlé plus haut : chorales, ensembles instrumentaux, ateliers divers. Par exemple, un enseignant, certifié d'éducation musicale, qui doit effectuer 20 heures d'enseignement par semaine, pourra, s'il le souhaite, inclure dans son service statutaire, deux heures de chorale au lieu de les effectuer en heures supplémentaires. De la même façon, un enseignant agrégé d'arts plastiques, pourra intégrer dans son service statutaire hebdomadaire de dix sept heures, trois heures d'atelier de sculpture ou de photographie ou d'architecture.

Au lycée, nos efforts ont porté sur la diversification des enseignements artistiques. Auprès des deux disciplines fondamentales, arts plastiques et éducation musicale, offertes sous forme d'options A3 ou complémentaires et dont nous augmentons régulièrement le nombre, nous avons introduit, en relation avec le ministre de la Culture, deux enseignements nouveaux; l'expression dramatique, et le cinéma et l'audiovisuel. Actuellement, 24 lycées offrent le premier et 14 lycées le deuxième depuis 1984.

Ces enseignements seront développés.

Toujours dans les lycées, je ne manquerai pas de signaler l'extension continue des sections d'arts appliqués conduisant au bac de technicien dit BTn F 12 dont les premiers titulaires sortiront en juin 1985. Ces sections représentent les enseignements artistiques professionnels, auprès de la section musicale BTn F 11 à deux options : instrument et danse.

Par ailleurs, dès la rentrée prochaine, j'ouvrirai des ateliers artistiques dans les lycées d'enseignement professionnel, les lycées techniques et les lycées classiques et modernes. Ils seront, soit pluridisciplinaires soit, au contraire, très spécialisés. Dans le premier cas, on y travaillera a une approche synthétique des différents arts; dans le deuxième, on y approfondira un domaine précis, de préférence non abordé dans le cadre des autres enseignements obligatoires ou optionnels. (...)

Dans le même esprit, je fais étudier deux projets. Le premier concerne la possibilité d'offrir une option en histoire des arts dans plusieurs concours de recrutement, Capes et agrégation de diverses disciplines.

Le deuxième consisterait à ouvrir à titre expérimental un lycée artistique où tous les arts seraient enseignés de façon théorique et pratique à un niveau élevé et selon des horaires importants.

Est-ce à dire que tous les problèmes sont résolus ? Sûrement pas.

Néanmoins, vous l'aurez sans doute constaté, mon département applique un plan rigoureux que je suis pour ma part décidé à conduire à son terme afin que notre pays ait enfin les enseignements artistiques auxquels il a droit.

18 Avril 1985

40e Année n° 319/320 JUIN/JUILLET

Johann-Sebastian BACH

SOMMAIRE

N° Commission paritaire : 58972 N° ISSN 0013-1415



L'Ecole et l'Eglise Saint Thomas en 1723.
(Ed. Hänssler)

TABLEAU SYNOPTIQUE

DATES	BACH	AUTRES EVENEMENTS
1685	21 mars : naissance à Eisenach.	Louis XIV révoque l'édit de Nantes. Edit de Potsdam pour l'accueil des réfugiés protestants français. *Naissance de G.F. Haendel et de D. Scarlatti. F. Couperin organiste à Saint-Gervais.*
1686		Prise de Bude par les troupes impériales. Formation de la ligue d'Augsbourg. *Lully : Armide. Werckmeister : Musikalische Temperatur.*
1687		Denis Papin : première machine à vapeur. *Mort de Lully.*
1689		Les armées françaises ravagent le Palatinat. Angleterre : Déclaration des Droits. Pierre le Grand maître du pouvoir. Racine : Esther.
1691		Racine : Athalie. *Purcell : Le Roi Arthur.*
1693		*F. Couperin organiste de la Chapelle Royale.*
1695	Mort de Johann Ambrosius, père de Bach.	*Mort de Purcell.*
1695-1700	Etudes à Ohrdruf chez son frère.	
1697		Paix de Ryswick. Charles XII roi de Suède. Auguste II roi de Pologne. Perrault : Contes de ma mère l'oye. *Campra : L'Europe galante.*
vers 1700		*Denner invente la clarinette.*
1700-1702	Etudes à Lünebourg.	
1701	Va à Hambourg écouter l'organiste Reinken. Naissance d'Anna Magdalena Wilcke, deuxième femme de Bach.	Frédéric I[er] roi *en* Prusse. *Kuhnau cantor à Saint-Thomas de Leipzig.*
1702		*Telemann fonde le Collegium musicum de Leipzig. Campra : Tancrède.*
1703	4 mars au 13 septembre : au service du duc Johann Ernst de Weimar.	Leibniz : Nouveaux essais sur l'entendement humain. Fondation de Saint-Petersbourg. *Mort de Grigny.*
1703-1707	A Arnstadt : organiste de la Neuekirche.	
1704		Auguste II détrôné. Stanislas Leszczyński roi de Pologne. *Mort de M.A. Charpentier.*
1705	4 août : incident Geyersbach. Va à Lübeck pour écouter Buxtehude.	Joseph I[er] empereur.
1706		*Mort de Pachelbel. Rameau : premier livre des Pièces de Clavecin. Haendel en Italie.*
1707	Cantate ACTUS TRAGICUS. Epouse Maria Barbara Bach	*Mort de Buxtehude.*
1707-1708	A Mühlhausen : organiste de Saint-Blaise.	
1708	Naissance de Catharina Dorothea.	
1708-1717	Au service de la Cour de Weimar.	
1709		Défaite de Charles XII à Poltava. Auguste II redevient roi de Pologne. Lesage : Turcaret. *Mort de Torelli. Premiers pianos de Cristofori.*
1710	Naissance de Wilhelm Friedmann.	*Haendel à Londres.*
1711		Charles VI empereur. *Vivaldi : L'Estro armonico.*
1712		Naissance de Rousseau.
1713	CANTATE DE LA CHASSE.	Paix d'Utrecht. Pragmatique sanction. Frédéric-Guillaume roi de Prusse. *Mort de Corelli. F. Couperin : Premier livre des Pièces de Clavecin.*
1714	Devient Konzermeister. Naissance de Carl Philipp Emmanuel.	Paix de Rastadt. George I[er] roi d'Angleterre. *Naissance de Gluck.*
1715	Naissance de Johann Gottfried Bernhard.	Mort de Louis XIV. Louis XV roi de France (régence de Philippe d'Orléans). Saint-Pétersbourg, capitale de l'Empire russe. *F. Couperin : Trois leçons des ténèbres.*
1716		Mort de Leibniz. *F. Couperin : L'art de toucher le clavecin.*
1717	6 novembre au 2 décembre : en prison à Weimar.	Watteau : L'Embarquement pour Cythère. *F. Couperin : Deuxième livre des Pièces de Clavecin. Haendel : Water Music.*
1717-1723	A Cöthen : Maître de Chapelle de la Cour.	
1719		Le roi de Prusse abolit le servage sur les terres des nobles. De Foe : Robinson Crusoé. *Création à Londres de la Royal Academy of Music. Fondation à Leipzig des Editions Breitkopf.*

TABLEAU SYNOPTIQUE

DATES	BACH	AUTRES EVENEMENTS
1720	Mort de Maria Barbara.	Banqueroute de Law à Paris. Watteau : L'Enseigne de Gersaint.
1721	Epouse Anna Magdalena Wilcke. Dédicace des CONCERTOS BRANDEBOURGEOIS.	Mort de Watteau. Montesquieu : Lettres persanes. *Telemann directeur de la musique de Hambourg.*
1722	Premier livre du CLAVIER BIEN TEMPERE.	*Mort de Kuhnau. Rameau : Traité d'harmonie. F. Coupein : Troisième livre des Pièces de Clavecin.*
1723-1750	A Leipzig : cantor de Saint-Thomas et Director musices.	
1724	PASSION SELON SAINT JEAN.	*Haendel : Jules César.*
1725	ORATORIO DE PAQUES.	Mort de Pierre le Grand. *Mort d'A. Scarlatti. Vivaldi : Les quatre saisons.*
1726	Naissance d'Elisabeth Juliana Friederica.	Swift : Voyages de Gulliver. *Mort de Delalande. Haendel naturalisé anglais.*
1727	ODE FUNEBRE.	Mort de Newton.
1728		George II roi d'Angleterre. *Création du premier journal musical allemand par Telemann.*
1729	Directeur du Collegium musicum de Leipzig. PASSION SELON SAINT MATTHIEU.	
1730		Marivaux : Le jeu de l'amour et du hasard. *F. Couperin : quatrième livre des Pièces de Clavecin.*
1732	Naissance de Johan Christoph Friedrich.	Fondation de la colonie anglaise de Georgie. Voltaire : Zaïre. *Naissance de Haydn. Walther : Musikalisches Lexicon.*
1733		Auguste III Electeur de Saxe et roi de Pologne. Etablissement de la conscrition en Prusse. Kay : navette volante pour le métier à tisser. *Mort de F. Couperin. Rameau : Hippolyte et Aricie. Pergolèse : La Servante maîtresse.*
1734-1735	ORATORIO DE NOEL.	
1735	Naissance de Johann Christian. Rédaction de l'Ursprung. ORATORIO DE L'ASCENSION. CANTATE DU CAFE.	Darby : métallurgie au charbon. *Rameau : Les Indes Galantes. Haendel : Alcina.*
1736	Nommé compositeur aulique.	*Mort de Pergolèse.*
1737	Naissance de Johanna Carolina.	*Mort de Stradivarius. Telemann à Paris. Rameau : Castor et Pollux. Construction du théâtre San Carlo à Naples.*
1738		Traité de Vienne. *Vivaldi à Amsterdam. Haendel : Saül, Israël en Egypte.*
1739		*Rameau : Dardanus.*
1740		Frédéric II roi de Prusse. Mort de l'Empereur Charles VI. Début de la guerre de succession d'Autriche.
1741		*Mort de Vivaldi. Haendel : Le Messie. Rameau : Pièces de Clavecin en concert. Quantz et Carl Philipp Emanuel Bach au service de Frédéric II. Naissance de Grétry.*
1742	Naissance de Régina Susanna. VARIATIONS GOLDBERG. CANTATE DES PAYSANS.	Charles VII empereur.
1743		*Création des concerts au Gewandhaus de Leipzig. Naissance de Boccherini. Haendel : Te Deum de Dettingen.*
1744	Deuxième livre du CLAVIER BIEN TEMPERE.	Hogarth : Le Mariage à la mode. *Mort de Campra.*
1745		Deuxième guerre de Silésie : occupation de Dresde et de Leipzig par les Prussiens. Bataille de Fontenoy. François I[er] empereur. Début de la construction de Sans-Souci. *Rameau : Le Temple de la gloire.*
1746	Portrait par E.G. Haussmann.	*Haendel : Judas Macchabée.*
1747	Voyage à Potsdam. Entre à la société Mizler. L'OFFRANDE MUSICALE.	Franklin invente le paratonnerre.
1748		Paix d'Aix-le-Chapelle. Montesquieu : L'Esprit des lois. Découverte des ruines de Pompéi.
1749	Termine la MESSE EN SI. L'ART DE LA FUGUE	*Rameau : Platée, Zoroastre. Haendel : Fireworks Music.*
1750	Opérations de la cataracte. 28 juillet : mort.	Voltaire à Berlin. *Mort d'Albinoni. Naissance de Salieri.*

NOTRE SUPPLEMENT ICONOGRAPHIQUE[1]
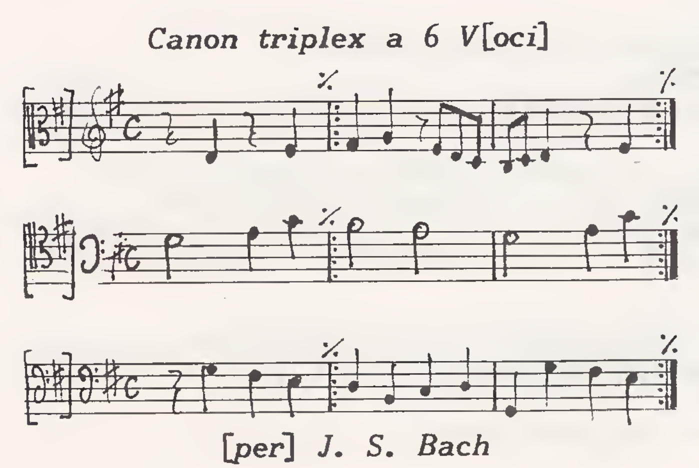
Elias Gottlob Haussmann (1695-1774)
Portrait de Johann Sebastian Bach (1746)

Huile sur toile de lin 795 × 635 mm
Musée historique de la ville de Leipzig

Haussmann était le peintre officiel de la cour de Saxe et du conseil municipal de Leipzig. Son portrait de Bach — le plus célèbre de tous — à été peint peu avant l'entrée du cantor dans la Société des Sciences musicales.

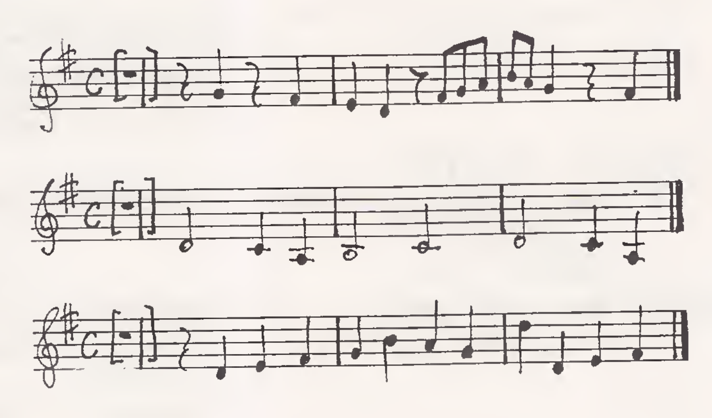
Cette société fut fondée en 1738 par Lorenz Christoph Mitzler (1711-1778), élève de Bach et théoricien de la musique. Elle avait pour but de définir les lois de la composition. Les travaux paraissaient dans la "Bibliothèque musicale" dirigée par Mitzler. Elle publiait aussi des articles nécrologiques sur ses membres disparus. C'est ainsi que parut, en 1754, la première biographie de Bach, rédigée par son élève Johann Friedrich Agricola (1720-1774) et par son deuxième fils Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788). Outre un curriculum vitae et une pièce musicale savante, obligation était faite à "chaque membre d'adresser son portrait, bien peint sur toile de lin, à sa convenance, à la bibliothèque (de la société), où il sera bien conservé en guise de souvenir".

On ne manque pas de portraits de musiciens portant un canon en bandeau ou en cartouche. Mais Bach fait mieux : il demande à être représenté avec, à la main, le triple canon à six voix offert à la Société des Sciences musicales, canon qui fut en même temps imprimé (BWV 1076) :



Il convient de noter qu'une troisième copie de ce canon, mais de la main de Bach lui-même, est conservée à la Bibliothèque Nationale de Paris, sur la dernière page de l'édition originale de la Clavierübung IV (BWV 988, paru en 1742). Ce volume, qui contient plusieurs corrections manuscrites de Bach, devait être son exemplaire de travail. Sur la page finale, il inscrivit en fait quatorze canons (considérés aujourd'hui comme BWV 1087) sur un thème ancien de sarabande qui correspond, dans l'exemple ci-dessus, aux huit premières notes de la troisième portée. Le canon destiné à la Société des Sciences musicales et que reproduit Haussmann est le treizième de la série.

Pour obtenir les six voix annoncées dans la suscription, il faut lire les trois portées en miroir horizontal et les retarder d'une mesure, comme le veut le signe % ajouté par Bach. Les trois nouvelles voix donnent donc :



Bibliographie :

— Johann Jahn, *Zur Frage des Bachbildnisses von Elias Gottlob Haussmann,* in *Bach-Jahrbuch 1959,* p. 124ss.

— Ernst Sigismund, *Der Porträtmaler Elias Gottlob Haussmann und seine Zeit : Die Bachbildnisse,* in *Zeitschrift für Kunst* 1950, p. 126ss.

— Friedrich Smend, *Johann Sebastian Bach bei seinem Namen gerufen,* Cassel et Bâle 1950.

— Olivier Alain, *Un supplément inédit aux Variations Goldberg de J.S. Bach,* in *Revue de musicologie* 1975/2, p. 244 ss.

Ph. A AUTEXIER

(Collection : Roger VIOLLET)

(1) Réservé aux abonnés à l'édition couplé. Ce supplément paraît cinq fois par an : octobre, décembre, février, avril, juillet.

LE TEMPS DE BACH

par **Philippe ZWANG**

1685-1750, la vie de J.S. Bach s'inscrit entre l'apogée de la France de Louis XIV et le début de la puissance de la Prusse de Frédéric II. Entre ces deux dates, l'Europe connaît de nombreuses guerres et de profondes transformations. Entre le classicisme et les Lumières, Bach fut-il le reflet de son temps ?

Le contexte européen : confusions politiques et marche vers les Lumières

Pendant l'enfance de Bach, la France domine incontestablement le monde européen. Versailles, où la Cour s'est installée à partir de 1682, devient le point de mire vers lequel se tournent tous les regards, tous les désirs, toutes les ambitions. Victorieux après la guerre de Dévolution (1667-1668) et la guerre de Hollande (1672-1678), le Roi Soleil, à l'orgueilleuse devise (1), est au sommet de sa gloire. Il n'en est que plus intransigeant sur son prestige, ne pouvant accepter qu'un autre souverain paraisse (paraître est alors l'idéal social des gens de qualité) plus puissant que lui : il exige que ses ambassadeurs aient partout la préséance; il interdit aux capitaines de saluer les premiers les navires anglais; tyrannique, il impose sa volonté aux petits Etats comme en témoigne, en 1685, la venue humiliante à Versailles du doge de Gênes, au mépris des lois de la République qui lui interdisaient de quitter le territoire génois. On comprend ainsi combien la France de Louis XIV pouvait fasciner les souverains européens : grands ou petits, il se firent construire **leur** Versailles (Schönbrunn, Potsdam, etc.) imité avec plus ou moins de bonheur; ils imitaient aussi la Cour, avec tout ce que cela comporte de grandeur et de prestige mais aussi de petitesse et de misère, de jalousies et d'intrigues.

L'Europe se mit donc à l'école de la France et parla français. Cette influence profonde dura au moins jusqu'au milieu du XVIIIe s. Bach lui-même utilisa le français, comme dans la dédicace des **Concertos Brandebourgeois.** Cette domination culturelle dépassa donc largement le règne de Louis XIV dont la seconde partie fut très difficile : échec, à long terme, de la politique économique de Colbert; échecs militaires et diplomatiques, malgré des succès durables comme la réunion de Strasbourg au royaume, à l'issue de la guerre de la Ligue d'Augsbourg (1689-1697) et de la guerre de succession d'Espagne (1702-1714); misère paysanne... Quant à la révocation de l'édit de Nantes, l'année même de la naissance de Bach et de Haendel, ce fut une profonde erreur aux lourdes conséquences politiques, économiques et sociales.

A la mort de Louis XIV, en 1715, la France avait perdu la prépondérence politique en Europe. Le flambeau passa alors à l'Angleterre qui, après avoir connu deux révolutions au XVIIe s., vit monter sur le trône, en 1714, l'Electeur de Hanovre sous le nom de George Ier. Connaissant désormais la stabilité politique (George Ier, 1714-1727; George II, 1727-1760), dotée d'un parlement élu très en avance sur le reste de l'Europe, même si l'on est loin d'une véritable représentation du peuple, la monarchie anglaise a consolidé sa puissance en s'alliant avec le Portugal en 1703, ce qui lui donna accès à l'or du Brésil et en s'unissant définitivement avec l'Ecosse en 1707; sur le drapeau anglais, la croix de saint André vint rejoindre la croix de saint Georges (**l'Union Jack** sera complet en 1801 avec l'adjonction de la croix irlandaise de saint Patrick). Au-delà des mers, les colonies d'Amérique prospèrent; elles sont au nombre de treize en 1732 avec la fondation de la Georgie (2). Créée en 1694, la Banque d'Angleterre symbolise la puissance du pays et de sa monnaie; Londres est devenu la première place financière du monde. Ayant remplacé sur mer les Provinces-Unies, en déclin depuis les années 1670, la marine britannique domine le commerce maritime mondial; quant à sa flotte de guerre, elle s'oppose victorieusement à toute contestation; désormais, et jusqu'à la Première Guerre mondiale, **Britannia rules the waves.** Enfin, par ses innovations technologiques comme la fonte au coke, l'économie anglaise est en marche vers la Révolution industrielle.

La France de Louis XV ne peut ravir à l'Angleterre sa première place. L'Espagne a dû reculer, son empire ne

fournit plus les richesses d'antan, elle a cédé Gibraltar et Minorque à l'Angleterre; les Pays-Bas espagnols sont devenus autrichiens; le Milanais, la Sardaigne et Naples sont passés à l'Empire, la Sicile au duc de Savoie devenu roi... La Suède est ravalée au rang de puissance secondaire depuis la terrible défaite de Charles XII à Poltava, en 1709, face aux Russes (3). Tout à l'Est de l'Europe, la Russie commence enfin à sortir du Moyen Age grâce au règne de Pierre le Grand (1682-1725). Le pays s'ouvre à l'Occident, se dote d'une nouvelle capitale, Saint-Pétersbourg; il joue désormais un rôle sur l'échiquier européen se heurtant par exemple aux Suédois et aux Turcs ou intervenant dans la succession polonaise. Reste enfin le Saint-Empire romain germanique, cadre politique dans lequel Bach vécut.

Les Français ont souvent du mal à se représenter ce que fut réellement le Saint-Empire, tant dans son extension géographique, fluctuante, que dans son histoire, certes compliquée; pourtant, c'est Napoléon 1er qui en fut le fossoyeur en 1806 et fit ériger en témoignage, dans la cour du Louvre, l'arc de triomphe du Carrousel, surmonté alors des quatre chevaux de la basilique Saint-Marc de Venise (chevaux que les Vénitiens avaient eux-mêmes dérobés à l'hippodrome de Constantinople en 1204...). Quand en 962 Othon Ier le Grand, fils d'Henri l'Oiseleur de Saxe, prit le titre impérial, vacant depuis 924, réalisant le transfert de l'Empire des Francs au domaine germanique, il ne pouvait évidemment pas deviner l'étonnant avenir du nouvel empire qui allait s'étendre de l'Italie à la mer du Nord et à la Baltique, de la Lotharingie, Bourgogne, Arles aux marches de l'Europe centrale. Par delà le Moyen Age et l'échec du **Dominium mundi,** aussi bien pour l'empereur que pour le pape, le Saint-Empire s'orienta définitivement vers un empire allemand; dès 1512 apparaît la formule **Heiliges römisches Reich deutscher Nation :** Saint-Empire romain de nation allemande.

La Réforme, que Charles Quint doit finalement accepter lors de la paix d'Augsbourg en 1555, et la guerre de Trente Ans (1618-1648) ont profondément marqué le Saint-Empire que ce tragique conflit a conduit vers le déclin, déclin très lent cependant et entrecoupé de brillants sursauts.

Par sa complexité territoriale et son organisation politique, l'Empire ne peut jouer le rôle hégémonique qu'aurait pu lui donner l'union de tous ses membres, car cet énorme ensemble est constitué de deux éléments distincts, l'Empire et l'empereur.

A l'époque de Bach, à l'intérieur de ses limites théoriques, l'Empire est formé par une invraisemblable mosaïque d'environ 350 "Etats". Ces nombreuses principautés, duchés, comtés, marquisats, évêchés, communautés religieuses et villes libres étaient de taille variable mais plutôt petits voire minuscules; seuls les électorats pouvaient réellement se hisser au rang d'un véritable Etat. Les titulaires de ces "Etats" sont des seigneurs territoriaux dont le suzerain est l'empereur qui n'est que le dépositaire de la couronne impériale. Cette couronne, comme le trône de saint Pierre, n'est accessible qu'à un homme, et elle est aussi élective et viagère; jamais les empereurs n'ont pu en faire une dignité héréditaire de droit; mais en fait, par l'élection du Roi des Romains, l'empereur vivant faisait désigner son fils comme successeur, ce qui permit aux Habsbourg de conserver la couronne impériale depuis 1438, avec les seules exceptions, d'ailleurs à l'époque de Bach, de Charles VII et de François Ier.

C'est l'empereur Charles IV qui, codifiant des pratiques antérieures, fixa en 1356 les modalités de la désignation de l'empereur : les chefs des anciens duchés ethniques se virent accorder un droit de suffrage (**Kur** en allemand) et devinrent les Princes-Electeurs (**Kurfürsten**); cette dignité figure sur le blason par deux épées croisées. Il y eut d'abord sept Electeurs : les archevêques de Mayence (il est aussi l'archichancelier, donc le deuxième dignitaire de l'Empire), de Cologne et de Trèves; le roi de Bohême, le duc de Saxe, le margrave de Brandebourg et le comte palatin du Rhin. La Bavière, de 1623 à 1777, et le Hanovre, depuis 1692, vinrent s'ajouter au collège électoral qui comprenait donc du temps de Bach neuf Electeurs qui élisaient à Francfort (dans l'électorat de Mayence) le Roi des Romains que couronnait alors l'archevêque de Mayence (4). On pouvait, en théorie, choisir n'importe quel prince, même extérieur à l'Empire, cependant aux Temps modernes, l'inflexion allemande de l'Empire fit rejeter François Ier de France, comme étranger, au profit de Charles Quint; argument spécieux, certes, mais l'or de Jacob Fugger fit merveille auprès des Electeurs. Quant à la candidature, officieuse, de Louis XIV, elle fut vite retirée. La couronne impériale resta donc dans la famille des Habsbourg qui étaient les plus importants seigneurs territoriaux de l'Empire : Autriche, Tyrol, Styrie, Carinthie, Carniole, Bohême (l'empereur est donc membre du collège électoral), Hongrie (elle est à l'extérieur de l'Empire), etc. Ces Etats patrimoniaux faisaient donc de l'empereur habsbourgeois le plus riche et le plus puissant personnage de l'Empire, cependant, hors de ses Etats, les pouvoirs de l'empereur étaient limités par l'Empire. En effet, les seigneurs territoriaux formaient une sorte d'assemblée, convoquée et présidée par l'empereur, la Diète (**Reichstag**). Composée de trois collèges (Electeurs, princes, villes d'Empire), la Diète exerçait la véritable souveraineté dans l'Empire, décidait de la guerre et des impôts. L'empereur ne pouvait rien faire d'important dans le **Reich** sans l'accord de la Diète, et l'emploi de la force n'y put rien. La Diète devint permanente à Ratisbonne depuis 1663, et comme l'empereur n'y vient plus depuis 1664, elle est dès lors constituée de délégués des titulaires. La Diète de l'époque de Bach était donc une assemblée de représentants bavards et soucieux de préséances mais qui instruisaient quantité de dossiers et prenaient parfois des décisions importantes. La réalité de l'Empire se trouvait donc dans les seigneuries territoriales qui disposaient non de la véritable souveraineté mais de la **Landeshoheit** (en latin, **superioritas territorialis**) c'est-à-dire de la supériorité territoriale. Cette supériorité donnait aux seigneurs

territoriaux des droits régaliens : battre monnaie, lever des impôts, rendre la justice, décider des alliances et de la guerre (sauf, en théorie, contre l'Empire ou l'empereur), indépendance religieuse, etc.

Par les intérêts divergents de ses membres, l'Empire ne pouvait donc pas former un corps unique, mis aussitôt en branle à la moindre alerte. Le risque existe toujours néanmoins et la politique des rois de France contre les Habsbourg a su utiliser ces différences pour empêcher l'union, intervenant dans la succession saxonne ou appuyant les princes protestants contre l'empereur catholique. Pendant ce temps, la Prusse grandit, et les Habsbourg doivent en tenir compte.

Le Saint-Empire : une économie difficile et des Empereurs contestés

Au moment de la naissance de Bach et de Haendel, l'Empire est encore profondément marqué par les conséquences de la guerre de Trente Ans. Les traités de Westphalie qui y mirent fin en 1648 avaient consacré les succès de la Suède et de la France (devenue la principale puissance européenne après la paix des Pyrénées avec l'Espagne en 1659), l'échec des Habsbourg de Vienne à imposer leur volonté dans l'Empire, à rendre la couronne impériale héréditaire et à extirper la Réforme en imposant le catholicisme comme unique religion. Mais c'était enfin la paix après trente années de guerre, d'invasions, d'incendies, de pillages, de destructions, d'épidémies, de viols, de morts, de malheur et de misère; les régions les plus touchées ont perdu les deux-tiers de leur population d'avant 1618. L'économie a du mal à repartir, d'autant plus que la conjoncture de la deuxième moitié du XVIIe s. est mauvaise. Pas de changement dans l'ordre social, ou plutôt aggravation du sort des paysans qui forment la plus grande partie de la population. Les seigneurs ont même profité de la guerre et de ses conséquences pour racheter des terres et se constituer des grands domaines ce qui fait que leur richesse provenait souvent de leurs latifundias plus que de leur **Landeshoheit**. Ils en profitèrent aussi pour augmenter les redevances paysannes et, plus qu'ailleurs, imposer de lourdes corvées sur leurs terres.

Les villes aussi, et elles sont particulièrement importantes dans la vie économique de l'Empire depuis le Moyen Age, ont été très touchées par la dépression générale; artisanat familial et corporations contraignantes continuent vaille que vaille d'assurer la production pour la consommation locale. L'argent, sous forme de capitaux ou de subventions, manque cruellement. Seules les villes de foire comme Leipzig, Francfort ou Hambourg retrouvent avec la paix et la reprise du commerce des céréales et du textile une réelle prospérité. Mais les voies de communications sont mal commodes et souvent dangereuses et peu sures; les seigneurs n'ont pas toujours les moyens de les reconstruire ou tout simplement de les entretenir. Quant aux artères vitales que sont le Rhin et le Danube, la guerre contre la France ou contre les Turcs les empêche de jouer pleinement leur rôle.

Finalement, à l'époque de Bach, seuls les électorats connaissent un rétablissement, tout relatif, de l'économie. Par loi d'Empire, leurs territoires sont inaliénables ce qui évite l'émiettement successoral des autres seigneuries. Leurs princes disposent donc de richesses suffisantes pour rétablir les routes et les ponts ou réorganiser les marchés.

L'Empire est donc traumatisé et anesthésié. Tout cela conduit au repli sur soi, à la recherche de solutions locales, à des forces centrifuges dangereuses pour l'avenir comme l'éveil de la conscience allemande. Les Habsbourg durent faire face à toutes ces difficultés.

Les empereurs du temps de Bach furent d'abord Léopold Ier (1658-1705) puis ses deux fils Joseph Ier (1705-1711) et Charles VI (1711-1740). Joseph n'eut que deux filles, Marie-Josèphe, épouse d'Auguste III, Electeur de Saxe et roi de Pologne, et Marie-Amélie, épouse de Charles-Albert, Electeur de Bavière; aussi Léopold les avait-il incluses dans l'ordre de la succession, après son deuxième fils. Mais deux ans après avoir succédé à son frère, Charles VI, par la Pragmatique sanction de 1713, institua sa fille unique Marie-Thérèse première héritière de la couronne. Cela provoqua de très nombreux mécontentements qui débouchèrent en 1740, à la mort de Charles VI, à la guerre de succession d'Autriche. L'Electeur de Bavière parvint à la couronne impériale sous le nom de Charles VII (1742-1745) mais à sa mort, Marie-Thérèse reprit le pouvoir en faisant élire son époux, François Ier (1745-1765) (5).

A peine remis de la guerre de Trente Ans, l'Empire et l'empereur durent faire face aux Turcs qui occupaient la Hongrie et menaçaient l'Autriche. Léopold Ier sut se montrer convaincant et, outre la formation d'une Sainte-Alliance avec Venise, la Pologne, la Russie, etc. obtint des subsides de la Diète. Si Vienne assiégée en 1683 (6) fut sauvé par l'intervention des Polonais de Jean Sobieski, c'est sur l'empereur que rejaillit tout le prestige de la reconquête : en 1686, les troupes impériales reprennent Bude; le traité de Karlowitz (1699) rend la Hongrie à son roi (l'empereur) sauf le Banat de Temesvar; Charles VI récupéra le Banat en 1718 au traité de Passarowitz et obtint la Serbie et la Petite Valachie. Les Turcs étaient enfin repoussés mais la menace avait été grande (7) d'autant plus qu'à l'Ouest il fallait faire face aux armées de Louis XIV qui ravagèrent le Palatinat en 1689. 1683-1689, la concordance est frappante; les Habsbourg durent choisir, mais en optant pour le danger immédiat, c'est-à-dire la sauvegarde de leurs Etats patrimoniaux, ils délaissaient l'Empire; de plus, pour la première fois, ils prennaient pied dans les Balkans...

La Prusse sut fort habilement se servir de cette nouvelle orientation des Habsbourg. C'est à l'époque de Bach que cet Etat devient la deuxième puissance de l'Empire, bien qu'il lui soit extérieur, car son titulaire est le margrave de Brandebourg. Grand-Maître de l'ordre des Chevaliers Teutoniques, Albert de Hohenzollern profita de la Réforme luthérienne pour séculariser à son profit les biens de l'ordre en 1525; il créa ainsi

le duché de Prusse, vassal du royaume de Pologne. En 1618 la Prusse échut à l'Electeur de Brandebourg Jean-Sigismond qui venait d'ajouter le duché de Clèves à son électorat. A la faveur de la guerre de Trente Ans, son petit-fils Frédéric-Guillaume (1640-1688) se révéla bon administrateur; il accrut ses territoires et obtint en 1660 la renonciation polonaise de sa suzeraineté sur la Prusse. Il développa considérablement le commerce et l'agriculture, attirant avec opportunisme les protestants français après la révocation de l'édit de Nantes. Il a bien mérité son surnom de Grand Electeur. Son fil Frédéric Ier (1688-1713) sut faire valoir auprès de l'empereur son soutien contre la France et les Turcs : en 1701 il obtint la couronne royale pour la Prusse qui désignera désormais l'ensemble des possessions des Hohenzollern. Bizarrement, Frédéric-Guillaume, le Roi-Sergent (1713-1740) qui fit de l'armée prussienne la plus moderne de l'époque, l'utilisa fort peu. Excellent gouvernant, il réorganisa l'Etat, poursuivit le développement économique, faisant appel lui aussi à l'immigration, améliora la condition paysanne et abolit le servage sur les terres des nobles. Il légua à son fils Frédéric II le Grand (1740-1786) une formidable puissance. Intelligent, lettré, nourri des philosophes anglais et français (il appela Voltaire auprès de lui de 1750 à 1753), bon écrivain, essentiellement de langue française, bon musicien, Frédéric II fut un parfait représentant du despotisme éclairé en plein siècle des Lumières. Au cours des trois guerres de Silésie, qu'il finit par arracher à l'Autriche, ses armées ravagèrent souvent les territoires saxons et polonais. En 1745, l'année où débutèrent les travaux de Sans-Souci, les Prussiens s'emparèrent de Leipzig qui fut occupé quelques mois. Deux ans plus tard, Frédéric II, patron de Wilhelm Friedmann, accueillait le "vieux" Bach à Potsdam. Jean-Sébastien avait fait le voyage depuis la Saxe où il passa la majeure partie de sa vie.

Quand Bach s'installa à Leipzig en 1723, l'Electeur de Saxe était Frédéric-Auguste Ier (1694-1733) qui était roi de Pologne sous le nom d'Auguste II depuis 1697; le chef de la Saxe luthérienne avait dû pour cela se convertir au catholicisme. Seigneur fasteux, très francophile, Auguste II fit venir des artistes français qui embellirent Dresde, sa capitale saxonne. Exploitant durement ses deux Etats, il fut assez malheureux dans sa politique militaire (8) mais fonda en 1710 la manufacture de porcelaine de Meissen. A sa mort, le trône polonais fut disputé ce qui provoqua la guerre de succession de Pologne. Contre Stanislas Leszczyński, élu par la Diète polonaise, beau-père de Louis XV de France, l'Autriche et la Russie imposèrent Auguste III, l'Electeur de Saxe Frédéric-Auguste II, fils d'Auguste II. Après deux ans de guerre dont les opérations se déroulèrent surtout en Italie (9), l'Autriche recula; elle dut signer trois ans plus tard le traité de Vienne (1738) : Auguste III garde son trône, Stanislas conserve le titre de roi de Pologne mais devient duc de Lorraine à la place de François, gendre de Charles VI, qui obtient la Toscane, Parme et Plaisance... La France, et surtout la Saxe désormais liée à l'Autriche, reconnaissent la Pragmatique sanction. Sans avoir les qualités de son père, Auguste III fut un despote encore plus terrible, faisant véritablement rançonner la Pologne par son ministre le comte de Brühl. Protecteur des arts, c'est lui qui accorda à Jean-Sébastien, en 1736, le titre de compositeur aulique qu'il avait tant souhaité.

Une société d'Ancien Régime

La société allemande du temps de Bach était bien évidemment, comme ailleurs en Europe à la même époque, une société de type Ancien Régime, c'est-à-dire une société où chaque strate sociale avait un rôle politique, économique et social bien défini et qui avait un sens particulièrement aigu des privilèges, des dignités, des préséances, des fonctions, de ce que nous appellerions aujourd'hui les signes extérieurs de richesse, etc. Le passage d'une strate à une autre était, dans l'Empire plus qu'ailleurs, fort difficile. On a donc affaire à une hiérarchie très stricte formant une pyramide dont le sommet est occupé par le prince et la large base par le monde paysan.

Autour du prince, par exemple à Berlin ou à Dresde, mais surtout à Vienne (10), la Cour est formée par tout un monde de dignitaires et de serviteurs mais aussi de parasites et d'intrigants. Plus le prince est petit, plus il fait l'important, plus il cherche à imiter les grands, souvent au péril de ses finances (11). Pour qui veut réussir, obtenir une pension, placer un parent, il n'est en réalité point de salut hors de la Cour.

Comme ailleurs, après le prince vient la noblesse, et comme ailleurs, on distingue la vieille noblesse militaire et la noblesse de robe, le plus souvent peu ancienne. La première, très touchée par les innombrables guerres, vit principalement dans ses châteaux, plus ou moins en retrait. Par leurs grandes propriétés terriennes, les Junkers prussiens, cadres de l'armée, forment un cas à part. La deuxième forme la cohorte des grands officiers; âpre au gain, elle est d'autant plus méprisante envers la bourgeoisie que son ascension est récente; elle affiche toutes les modes, tous les snobismes, particulièrement la francophilie, voire la francomanie. La noblesse, avec ses privilèges, en particulier fiscaux, est l'idéal que cherche à atteindre la haute bourgeoisie. C'est elle qui forme, avec le sentiment exagéré de son importance, le conseil municipal des villes (12), mais les nobles demeurent l'élément social primordial.

Sauf exceptions, comme à Francfort ou à Hambourg voire à Leipzig, la bourgeoisie d'affaires a été décimée par les guerres; elle est en train de se reconstituer à l'époque de Bach pour devenir le moteur économique de l'**Aufklärung** (les Lumières).

Le milieu clérical, qu'il s'agisse de pasteurs ou d'universitaires, est le plus cultivé de la société; Bach y eut de nombreux amis; de ce milieu sont issus les artistes et les écrivains. C'est à cette strate sociale que Bach n'a pu appartenir puisqu'il n'a pu, faute d'argent, poursuivre ses études à l'université; il comblera ce manque en y

envoyant ses fils. Seules les universités forment alors des milieux intellectuels vraiment constitués, à côté de penseurs isolés et quelque peu au-dessus des contingences comme Leibniz. D'influence luthérienne au Nord, catholique au Sud, les universités allemandes sont encore marquées par la Renaissance, l'admiration de l'Italie (Bach fut un des rares à ne pas faire le voyage de Rome) et la piété française, plus personnelle; les controverses religieuses y sont d'ailleurs fort vives mais ouvertes. Le Nord commence cependant à prendre conscience de sa germanité. On sait aussi l'influence de l'université piétiste de Halle, mettant l'accent sur la piété individuelle.

Bach appartenait au milieu des commerçants et artisans, indispensables à la vie urbaine. Sa carrière, qui est une réussite, est un bon exemple de ce qu'il était possible de faire à l'intérieur d'une classe sociale dans une société d'Ancien Régime. Jean-Sébastien fut en effet successivement **Hofmusikus,** simple musicien de cour, **Stadtorganist,** organiste municipal, **Hoforganist,** organiste de la cour, **Konzertmeister,** responsable d'un orchestre de cour, **Kapellmeister,** responsable de la musique d'église et **Director musices,** chef de l'ensemble de la musique de la ville de Leipzig. Son titre de **Cantor** de Saint-Thomas l'obligeait simplement à diriger la musique de cette église; il est vrai que Saint-Thomas ayant une école, il y avait d'autres obligations. A chaque échelon, son statut social et son salaire augmentaient. Les musiciens étaient d'ailleurs relativement bien traités en Allemagne (13) mais Bach sut se faire payer à sa juste valeur. On peut prendre l'exemple de Weimar où son salaire (il y avait en plus des avantages en nature comme du bois ou des grains et des gratifications supplémentaires lors des fêtes, des enterrements, etc., ce qui s'appelle **Accidentien** en allemand, pour les distinguer du casuel) nettement supérieur à celui de son prédécesseur, passa de 158 florins et 15 groschen en 1708 à 316 florins et 12 groschen en 1716 (14). Simple musicien municipal d'Eisenach, Johann Ambrosius, le père de Jean-Sébastien touchait 41 florins par an, et le bourgmestre de la ville recevait alors 132 florins. Ayant les pieds sur terre, sachant tenir son budget et défendre son bon droit, Bach savait rester à sa place et ne pas viser au-delà de sa condition (quel contraste avec Mozart quelques années plus tard!) et il sut, à l'occasion se moquer des travers de ses contemporains, nobles ou bourgeois (15).

Les villes comptaient enfin tout un monde de compagnons, de domestiques, valets, lingères ou servantes très turbulents, souvent effrontés et plus ou moins de mèche avec les sans-travail, les tire-laine ou les mendiants.

Il faut remarquer que si les villes de l'Empire étaient nombreuses, les grandes villes étaient rares; seuls Berlin, Hambourg et Vienne avaient une population de l'ordre de 100 000 habitants. Toutes les villes où Bach travailla avaient moins de 10 000 habitants; seul Leipzig dépassait 20 000 habitants. A la même époque, Paris avait 500 000 habitants, Londres, plus de 600 000.

Quant au monde paysan qui représente la majorité de la population, en gros, les deux-tiers, il se composait d'un faible nombre, variable selon les régions, de petits propriétaires, souvent aussi fermiers, au niveau de vie juste correct, et d'une masse de métayers et de brassiers et journaliers, à la limite de la survivance. Il y a encore beaucoup de serfs, particulièrement à l'Est de l'Elbe où le régime féodal est encore très vivant; leur condition est misérable. Les techniques agricoles sont toujours routinières, sauf rares exceptions, et les rendements fort médiocres; la disette est fréquente. Maladies et épidémies font encore bien des ravages, et la mortalité infantile, très forte, touche aussi les villes : Bach vit ainsi disparaître dix de ses vingt enfants.

Bach a donc vécu à une époque où l'Ancien Régime est encore triomphant; il ne commence à se fissurer que dans quelques milieux intellectuels et philosophiques. C'est la génération suivante, celle de ses enfants, surtout ceux du second lit, qui connut le début des grands changements. Par sa vie, Bach fut bien de son temps, mais par son œuvre... c'est une autre histoire !

Philippe ZWANG

NOTES

(1) **Nec pluribus impar :** non inégal à plusieurs (soleils), c'est-à-dire supérieur à tous !

(2) Ce sont ces colonies qui formeront à la fin du siècle les Etats-Unis et qui sont symbolisées, sur le drapeau étasunien, par les treize bandes blanches et rouges.

(3) Johann Jakob Bach (1682-1722), frère de Jean-Sébastien, était parti comme musicien au service du roi de Suède Charles XII; pour lui dire adieu, Bach écrivit le **Capriccio pour le départ de son frère bien-aimé,** BWV 992.

(4) Charles Quint fut, à Bologne en 1530, le dernier titulaire du Saint-Empire couronné par le pape (Clément VII). Après lui, on renonça à l'investiture papale et on fit appel à l'archevêque de Mayence, ce qui renforçait l'orientation allemande.

(5) Deux de leurs seize enfants furent empereurs : Joseph II (1765-1790, remarquable "despote éclairé"; c'est l'empereur du temps de Mozart) et Léopold II (1790-1792); quant à Marie-Antoinette, elle épousa le futur Louis XVI de France...

(6) On sait que c'est pendant le siège que les boulangers viennois inventèrent les croissants.

(7) Mélangée avec les griefs luthériens contre la papauté au moment de la guerre de Trente Ans, la peur du Turc se retrouve jusque dans les cantates de Bach. On chante ainsi dans le cantate ZK 8-BWV 18, n° 3 de 1713, **Und uns vor des Türken und des Papsts grausamen Mord und Lästerungen Wüten und Toben väterlich behüten,** soit (Cher Seigneur), protège-nous comme un père des horribles crimes et des blasphèmes des Turcs et du pape, de leur rage et de leur fureur. En 1725, le chœur d'entrée de la cantate ZK 112-BWV 126 commence par **Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort, und steur des Papsts und Türken Mord :** conserve-nous, Seigneur, fidèles à ta parole, et fais que s'accomplisse le meurtre du pape et des Turcs.

(8) Auguste II voulait s'emparer des possessions suédoises du Sud de la Baltique, mais il fut battu en 1704 par le roi Charles XII qui l'obligea à abdiquer de sa couronne polonaise et le remplaça par Stanislas Leszczyński. Après Poltava, en 1709, Auguste II retrouva le trône polonais.

(9) Auguste III, n'eut aucun mal à se défaire de Stanislas que la France ne put secourir, mais ses succès furent exagérés en Saxe. On peut en avoir une idée dans le texte des cantates profanes ZW 15-BWV 215 et ZW 16-BWV 206.

(10) On comprend l'obstination de Mozart, une trentaine d'années après la disparition de Bach, de refuser les offres de ses amis pragois malgré les succès qu'il avait remportés dans la métropole tchèque car c'est à Vienne, capitale de l'Empire, qu'il voulait réussir, et non dans une ville de province.

(11) Cf. le duc Christian de Saxe-Weissenfels, pour qui Bach écrivit la **Cantate de la chasse,** ZW 1-BWV 208, qui faillit se ruiner dans une vie fastueuse au-dessus de ses moyens. L'empereur Charles VI dut intervenir et faire gérer ses finances par une commission de contrôle.

(12) Ces municipalités prétendent se mêler de tout et sont particulièrement pointilleuses avec leurs subordonnés. On connaît par exemple les démêlés de Bach avec les autorités de Mühlhausen ou avec celles de Leipzig.

(13) L'importance de la musique en terre germanique, catholique ou luthérienne, vient de ce qu'elle est liée au culte; c'est un élément fondamental de la piété chrétienne.

(14) Les monnaies de l'Empire avaient les équivalences suivantes :
1 florin = 1 gulden = 21 groschen = 252 pfennig;
1 thaler = 24 groschen = 288 pfennig;
1 groschen = 12 pfennig.

(15) La **Cantate des paysans,** ZW 23 - BWV 212, écrite à l'occasion de la prise de possession d'un petit domaine terrien par le chambellan et futur directeur de la Musique royale, Carl Heinrich von Dieskau (ancêtre du baryton Dietrich Fischer-Dieskau) est un chef-d'œuvre musical et humoristique. Les paysans, ruraux et grossiers, s'amusent autant entre eux qu'ils se moquent des nobles guindés et prétentieux. Quant à la **Cantate du café,** ZW 17-BWV 211, elle stigmatise le snobisme, surtout bourgeois, de se procurer des denrées exotiques.

Bibliographie

D'abord quelques ouvrages d'accès facile comme les "Que sais-je?„ (P.U.F.) suivants : Georges LIVET, **La guerre de Trente Ans** (n° 1083); Jean-François NOEL, **Le Saint-Empire** (n° 1646); Jacques DROZ, **Histoire de l'Autriche** (n° 222) et **Histoire de l'Allemagne** (n° 186); Ambroise JOBERT, **Histoire de la Pologne** (n° 591); Jean DELORME, **Les grandes dates des Temps modernes** (n° 1147); etc.

On aura une vision d'ensemble dans l'**Histoire générale des civilisations** dirigée par Maurice CROUZET, t. 4, **Les XVIe et XVIIe siècles** par Roland MOUSNIER (P.U.F., 1965); t. 5, **Le XVIIIe siècle** par Roland MOUSNIER, Ernest LABROUSSE ET Marc BOULOISEAU (P.U.F., 1963); et dans les deux livres de Pierre CHAUNU parus chez Arthaud, **La civilisation de l'Europe classique** (1970) et **La civilisation de l'Europe des Lumières** (1971); ces deux ouvrages ont été réédités récemment en collection de poche mais sans illustrations.

On aura garde de ne pas oublier la géographie en se reportant par exemple à des guides ou à des ouvrages simples comme le livre remarquable de François REITEL, **Les Allemagnes,** Armand Colin, 1969.

Il y a à prendre dans le petit livre de Pierre LAFUE, **La vie quotidienne dans les cours allemandes au XVIIIe s.,** Hachette, 1963. On apprendra beaucoup, malgré un style heurté et un flou chronologique fort gênant, dans Marcel BEAUFILS, **Comment l'Allemagne est devenue musicienne,** Robert Laffont, 1983.

Avec les excuses d'usage, on trouvera de très nombreuses corrélations entre Bach, son œuvre et son contexte historique, avec la classification chronologique des cantates, ZK et ZW, dans Philippe et Gérard ZWANG, **Guide pratique des cantates de Bach,** Robert Laffont, 1982.

On n'oubliera pas le contexte luthérien grâce à Edouard G. LEONARD, **Histoire générale du protestantisme,** P.U.F., 1961.

Pour la vie quotidienne de Bach, se reporter aux ouvrages récents de Roland de CANDÉ, **Jean-Sébastien Bach,** Seuil, 1984, et surtout d'Alberto BASSO, **Frau Musika, la vita e le opere di J.S. Bach,** EDT (Edizione di Torino), 1979 et 1983; le premier volume a été traduit en français chez Fayard en 1984 avec malheureusement de nombreuses coquilles, le deuxième tome devrait paraître en 1985; l'ouvrage de Basso est néanmoins fondamental.

Il est enfin indispensable de se reporter aux documents; ils ont été publiés par les éditions Bärenreiter de Kassel en coproduction avec VEB deutscher Verlag für Musik de Leipzig; il s'agit de quatre volumes de supplément à la nouvelle édition monumentale des partitions (**Neue Bach Ausgabe**), ce sont les **Bach-Dokumente** dont il faut remercier chaleureusement les éditeurs : 1) **Schrifstücke von der Hand J.S. Bachs** (écrits de la main de Bach), 1963; ce volume a été traduit en français par Simone WALLON et Edith WEBER, **Les écrits de Jean-Sébastien Bach,** Entente, 1976; 2) **Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente, 1685-1750** (documents concernant Bach et qui ne sont pas de sa main), 1969; 3) **Dokumente zum Nachwirken Bachs, 1750-1800** (documents sur la postérité de Bach), 1972; 4) **Bilddokumente zur Lebengeschichte J.S. Bachs** (documents illustrés pour l'histoire de la vie de Bach), 1979, superbe et émouvant livre d'images. Les trois premiers volumes ont été résumés dans Gilles CANTAGREL, **Bach en son temps,** Hachette, 1982.

Tout récemment, Hans Conrad FISCHER vient de nous proposer **Johann Sebastian Bach, sein Leben in Bildern und Dokumente,** Hänssler, Neuhausen-stuttgart, 1985 c'est un superbe album de photos (cf. l'article de Philippe A. AUTEXIER).

Extrait du livre : "PARDON BACH"
de la collection : L'Harmonie Vivante*

Six Petits préludes pour les Commençants

Prélude n° 1
par **Madame DOMMEL-DIENY**

"La meilleure manière d'instruire la jeunesse est de l'accoutumer dès le bas âge aux choses excellentes"
FORKEL (1)

Ces "commençants", fils ou jeunes élèves de Jean-Sébastien Bach, avaient vraiment beaucoup de chance : un maître à portée pour vous faire sur mesure tous les petits morceaux dont on a besoin; et quel maître! C'est qu'on peut *tout* apprendre en ces pièces de quelques lignes : les accords de l'harmonie, les lignes chantantes du contrepoint, le phrasé, les accents, la forme, et bien entendu le jeu du clavier. Et tout cela dans une musique où rien n'est indifférent dans son extrême simplicité!

On sait que nous abordons ici, en dehors de tout commentaire historique, instrumental ou anecdotique, la seule *Analyse harmonique,* c'est-à-dire les relations étroites de l'interprétation avec la structure musicale dans ses manifestations expressives et constructives.

Le mot "interprétation" dépasse-t-il le cadre de cette musique "pour commençants" ? Nous ne le pensons pas, et nous nous en sommes expliqué dans l'introduction de cet ouvrage.

L'infrastructure harmonique en est si élémentaire que même les novices, pensons-nous, y seront vite à l'aise. L'éducation rationnelle des jeunes musiciens, qui veut une initiation à la fois mentale et instrumentale dans l'art d'exécuter, trouvera donc sous un revêtement accessible et séduisant, tout ce qu'il est nécessaire, disons indispensable, d'apprendre au départ.

Les jeunes pianistes, même les enfants, ne redoutent pas du tout — c'est notre expérience personnelle — les explications qui leur dévoilent le pourquoi de certaines choses; bien au contraire, leur curiosité et leur intelligence s'y éveillent, ils sont contents d'apprendre en général, pourvu que tout soit présenté clairement, dans le concret, *et surtout pratiqué* : cadences au piano, par exemple — dès qu'on sait jouer des accords — appropriées au sens suspensif ou concluant des phrases dans le morceau qu'on travaille; sens des modulations par rapport aux nuances, etc... C'est toute une éducation qui commence ainsi de bonne heure, dans le bon sens, et en plein amusement de la découverte (2). Il faut savoir souffler sur ce premier petit feu sacré.

Quant à l'initiation harmonique des plus grands, nous imaginons mal qu'elle se passe "à sec"; et c'est précisément le rôle de l'analyse harmonique d'introduire au cœur de la science naissante tout le côté sensible dont on ne voit guère trace dans certains livres théoriques. Découvrir sur son pupitre, dans le morceau qu'on étudie, la justification de ce que vous enseigne la règle, c'est allez au devant de satisfactions dont on ne saura plus se passer.

Les commentaires qui vont suivre ne s'adressent pas tous, cela va de soi, à *tous les élèves.* Au maître de doser son enseignement selon les cas. (...)

En quoi consistent les grandes lignes de cette méthode ? Notre premier ouvrage d'*Analyse harmonique* (3), auquel font suite ces fascicules du Tome V, a mis en lumière la loi tonale et les moyens d'analyse qui lui sont propres. Rappelons maintenant brièvement ce processus analytique appliqué dans les œuvres :

a) prendre connaissance de l'œuvre — toute l'œuvre — *musicalement,* sans autre préoccupation que de saisir sa musique *en l'écoutant.*

b) identifier le phrasé, c'est-à-dire les respirations mélodiques et harmoniques, toujours correspondantes, ponctuées de leurs cadences appropriées, en même temps que se précisent **les Tons et les Thèmes.**

c) à l'intérieur de ces étapes qui détermineront la forme de l'œuvre, son plan constructif, suivre l'évolution de toutes ces composantes, jusqu'au moment où cette vision analytique permettra de recomposer une synthèse vivante.

d) reprendre l'audition ou l'exécution de l'œuvre tout entière, en suivant cette fois dans la succession des étapes, l'ordonnance des éléments.

Ainsi, l'approche progressive de la pensée créatrice, but véritable de ce travail, se sera faite en accord avec **la loi fondamentale de la musique : le mouvement.** Tout ce qui ne serait pas saisi dans ce mouvement, pulsation vivante de l'œuvre, demeurerait conventionnel et abstrait, donc vain.

Reste à détailler ensuite les passages, pris à part, qui feront l'objet d'une étude particulière, harmonique, mélodique ou formelle.

* Editions Musicales Transatlantiques,
50, rue Joseph de Maistre - 75018 PARIS

Tout cela représente le principe du travail. Il va de soi que mille nuances en varieront l'aspect et le niveau, suivant le degré d'avancement des intéressés.

Prélude nº 1 (3 bis)

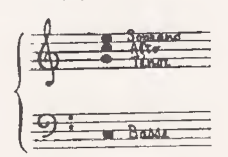
Abordons maintenant notre "Petit Prélude nº 1". DO majeur. Première révélation sans mystère : le morceau comporte deux parties, différenciées par leur régime d'écriture :
— la première, mes. 1-9, enchaînements d'accords dans le style du choral cher à Bach;
— la seconde, mes. 9 à la fin, une grande arabesque fantaisiste et décorative.

La cadence suspensive établie sur *sol*, degré V, Dominante, à la mesure 9, marque une étape, un repos provisoire; mais ensuite tout continue sans interruption jusqu'à la fin, où se produit le repos définitif concluant sur *do*, degré I, Tonique. Ce double trajet :
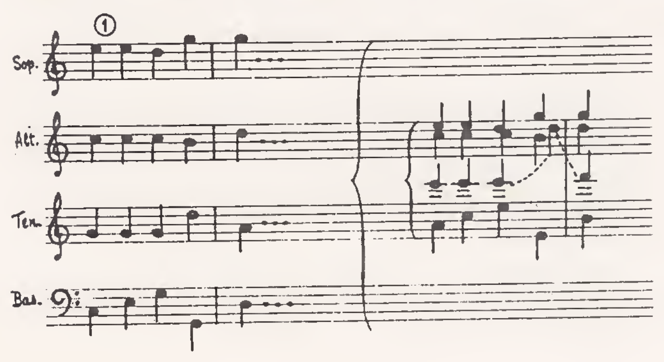
1-9, Tonique — Dominante, I ⟶ V
et 9-17, Dominante — Tonique, V ⟶ I

n'en fait en réalité qu'un seul, car on ne conçoit pas, sauf raison particulière (4), qu'un morceau s'achève en état de suspension. Nous pouvons donc ramener ces dix-sept mesures à la vision architecturale d'un fronton en deux parties, ou d'un portail à deux arches, de toute façon à une *forme binaire établie dans l'unité du ton.*

Que se passe-t-il sous la première arche ? Et d'abord, avons-nous un Thème ? Certainement; toute mélodie chantante peut être reconnue comme thème, et ici, nous sommes riches de mélodies, car il n'y en a pas une, mais quatre. Dans un choral, tout le monde chante. Le nôtre présente quatre voix superposées, lorsque nous réunissons en un seul accord plaqué la figure de l'accord brisé (5). Ex. 1.



Chacune de ces voix accomplit son propre parcours tout au long du choral. Si nous les suivons horizontalement, ligne par ligne, elles nous apparaissent sous leur aspect mélodique, *contrapuntique*; et si nous les considérons verticalement, associées en accords, nous les voyons sous leur aspect *harmonique* (6). Ex. 2.



Mais les deux aspects sont inséparables, car l'un conditionne l'autre : sans lignes mélodiques en marche, il n'y aurait pas d'accords, et sans accords successifs, les lignes mélodiques n'existeraient pas : harmonie et contrepoint sont complémentaires (7).

Si le chant de la ligne mélodique supérieure ressort plus que les autres, c'est seulement parce qu'il est situé à l'extérieur de l'accord, et nous allons voir que les parties intérieures ont tout autant d'importance que le soprano; c'est même à elles que seront confiées certaines belles dissonances. Il n'y a donc pas *un chant* et des voix accompagnantes, mais *des chants* d'importance égale, chacun avec son rôle bien à lui.

Le Thème, c'est le Choral, c'est-à-dire l'ensemble des voix.

De ces constatations préliminaires, tirons toute de suite deux conséquences :

1. Avec un trajet aussi simple que : Tonique-Dominante et Dominante-Tonique, le chemin à parcourir est bien délimité. L'exécutant pensera dès le commencement à marcher tout droit jusqu'à la borne médiane où la musique se repose, mes. 9; puis, la deuxième partie fantaisiste, d'un bond, le conduira jusqu'au repos final. Pas de complications et pas de surprises. Tranquilité.

Il faut toujours voir "grand".

2. Malgré les seize doubles-croches par mesure, nous n'aurons pas à courir, puisqu'elles se réduisent à quelques accords (8) sur la calme démarche des noires de la basse. Là aussi, tranquilité — Bach est toujours tranquille. Et surtout, loin de nous toutes ces infâmes petites nuances de certaines éditions courantes, qui ne sont pas de Bach d'abord, et dont la complication et la multiplicité agitée ne répondent en rien à la structure simple et paisible de la musique (9).

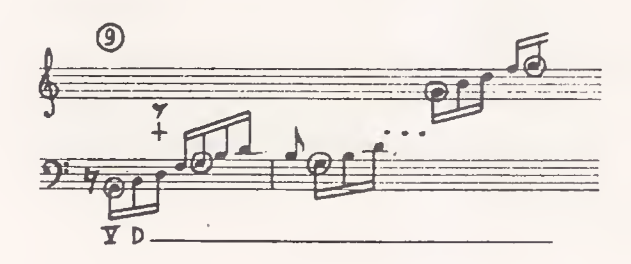
Et sous la seconde arche, que se passe-t-il ?

Si l'écriture est différente, l'harmonie l'est aussi : au lieu des trois ou quatre accords par mesure de la première partie, nous ne voyons plus qu'une immense basse immobile, sept mesures de pédale sur le *sol,* Dominante, au-dessus duquel se meut un grand "trait" (10) volubile qui aboutit à l'accord de Tonique sur le degré I, concluant, mes. 18.

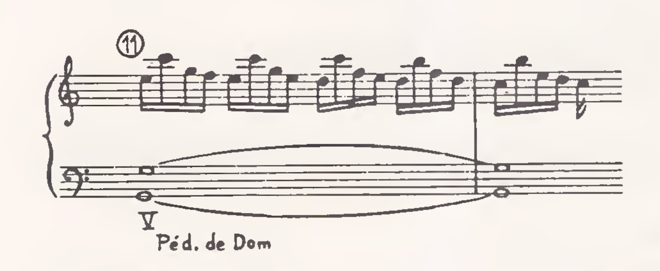
Toute cette seconde partie apparaît donc comme une sorte de grande cadence parfaite V-I; et nous reconnaissons là, par l'importance qui lui est accordée, le pouvoir unique de la Dominante d'introduire le degré-maître du ton. Encore faut-il que ce long stationnement sur un même degré soit alimenté de telle sorte que l'intérêt de la péroraison ne faiblisse pas. C'est évidemment le trait qui va être chargé de maintenir et même d'accroître cet intérêt jusqu'à la fin.

Remarquons que ce trait, dont une semblable figure est répétée à chaque temps pendant cinq mesures, 11-15, est brillamment amené : à la suite du Choral qui avait chanté presque sans bouger, par degrés conjoints

ou notes répétées, un grand arpège déploie sur plus de trois octaves, en notes disjointes, l'accord de 7[e] de Domin., mes. 9. Ex. 3.



C'est déjà ouvrir le champ à une nouveauté d'importance. En effet, la musique prend maintenant un caractère brillant : l'écart entre les deux mains, puis, la forme même du trait avec son dessin très disjoint, son insistante longueur. Ex. 4.



Et aux mesures 15 et 16, les sinuosités de nouveaux contours mêlés d'altérations inattendues, magnifient encore cette grande vocalise décorative.

On voit comment sept lignes de musique suffisent à ouvrir une perspective de belle dimension; partie d'un calme Choral ramassé sur lui-même, la musique aboutit à cette éblouissante enluminure finale, et cela sans autre cadre que celui de la démarche tonale la plus commune, I-V — V-I. (10 bis)

Cette vision générale simplifiée suffit déjà pour mettre en place une interprétation informée du petit morceau. Pour ceux qu'intéresserait l'étude d'une structure harmonique plus détaillée, nous ajoutons les quelques données suivantes.

NOTE A. Nous avons parlé pour la 1[re] partie — le Choral à 4 voix — de la calme démarche des accords. Le *rythme harmonique* (11) commence à deux temps, deux accords par mesure, mes. 1 et 2. Il passe à trois accords par mesure, aux mes. 3, 4, 5 et 6, et cela en raison d'un enchaînement cadentiel (12) répété quatre fois. A partir de la mes. 7, un seul et même accord orné sur pédale de Dominante, conduit directement à la mes. 9, suspension sur la 7/+. Ex. 5, (page 16).

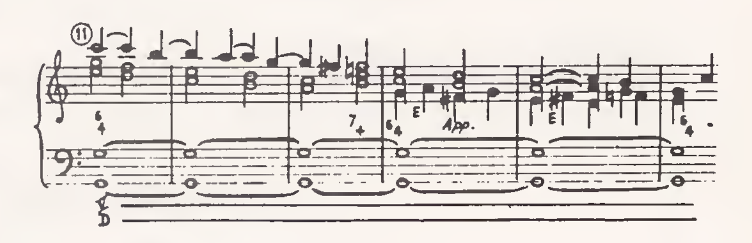
1[e] *Remarque*. La nécessité de résoudre les retards *do-si*, mes. 1, et *ré-do*, mes. 2, à l'alto, oblige le "ténor" (13) à croiser Ex. 2.

2[e] *Remarque*. La préparation du retard *sol-fa* mes. 2, *la-sol* mes. 3, oblige la partie supérieure à changer de position au 4[e] temps pour accomplir cette préparation.

3[e] *Remarque*. Mes. 3, 3[e] temps, le *mi* n'est pas un retard du *ré*, il est note réelle dans un accord nouveau. Trois accords dans cette mesure.

4[e] *Remarque*. Le fa ♯ de la basse mes. 4 est le 6[e] degré *mélodique* de la min. *On ne va pas en SOL*. Il est donc illogique de chiffrer cet accord sur fa ♯ avec l'indication 6/5 qui concerne *la fonction Dom. de SOL*, sur VII alors qu'il s'agit de *la fonction de S. Dom., en la* sur VI. Nous avons préconisé un mode de chiffrage qui éliminerait cette équivoque très gênante (14) : sans barrer le 5 — la barre comme la croix étant signes spécifiques de la fonction de Dominante — mais en marquant sous la note fa la lettre A (altération) qui sous-entend la 5[e] diminuée fa — do, et laisse au chiffrage (le 5 traversé d'un pointillé et non d'une barre) son sens sous-dominantique. (Noter la différence entre 6/5 au 3[e] temps et 6/5 au 4[e] temps). (Ex. 5). La SD 6/5 est altérée par la gamme mélodique.

2[e] partie du morceau, mes. 11 à 17. Toute la polyphonie à 3 voix (4 en comptant la pédale de Dom.) se trouve incluse dans le "trait", avec des parties superposées formant des enchaînements d'accords où les retards de la partie supérieure sont préparés et résolus normalement. Ex. 6.



Remarque. La 6/4 et la 7/+ alternent sur le V[e] degré, suivant les notes touchées par la marche mélodique des parties. Les fa ne sont que des *notes d'ornement altérées* — Pass. Ech. Appog. — sans aucune incidence tonale. Cette longue cadence abondamment décorative n'a qu'un but : affirmer et magnifier le ton principal; et un aboutissement : l'accord final de DO majeur.

Notes

(1) FORKEL. *Vie, talents et travaux de J.S. Bach,* cité par Eug. BORREL dans la Revue Internationale de Musicologie, N° 8, 1950. (En parlant de l'enseignement de Bach).

(2) Nous pensons qu'il est recommandable pour les "commençants", de faire aussi bien que l'éducation de l'oreille si nécessaire, *l'éducation tonale* qui les rendra attentifs dès le départ à la question primordiale des tonalités. Le fait de les leur laisser ignorer au point que dans des pièces à quatre mains, connues de nous, la partie du maître soit pourvue d'altérations à la clé que n'a pas la partie de l'élève, nous semble regrettable.

(3) *De l'analyse harmonique à l'interprétation* T. II de *l'Harmonie vivante,* 2[e] édit., 1980. Edit. Musicales Transatlantiques.

(3 bis) Les tons majeurs sont indiqués en majuscules, les tons mineurs en minuscules.

(4) Lorsque, par exemple, un élément poétique extra-musical commande la musique. Voir la 4e des *Scènes d'enfants* de SCHUMMANN, fascicule 8, du T.V.

(5) Par commodité, nous donnerons aux "voix" leurs noms du langage harmonique, même si l'écriture instrumentale dépasse la tessiture de ces "voix".

(6) Ce sont bien les *accords de lignes* dont parle la page 26 de *Contrepoint et Harmonie,* Tome IV de l'*Harmonie vivante.*

(7) Voir A. DOMMEL-DIENY, *Contrepoint et Harmonie,* chap. 1.

(8) Voir la *Note A,* en fin de chapitre.

(9) Le style du clavecin qui ne connaît pas les nuances de transition, refuse aussi ces perpétuels changements d'expression.

(10) Voir Vincent d'INDY : *Cours de Composition,* 1er livre. Durand, ed. 1912. Le Trait : pages 68 à 72.

(10 bis) Rapprocher ce cadre binaire dans sa forme restreinte ici, du plan identique en grand format dans le prélude pour orgue en la min.

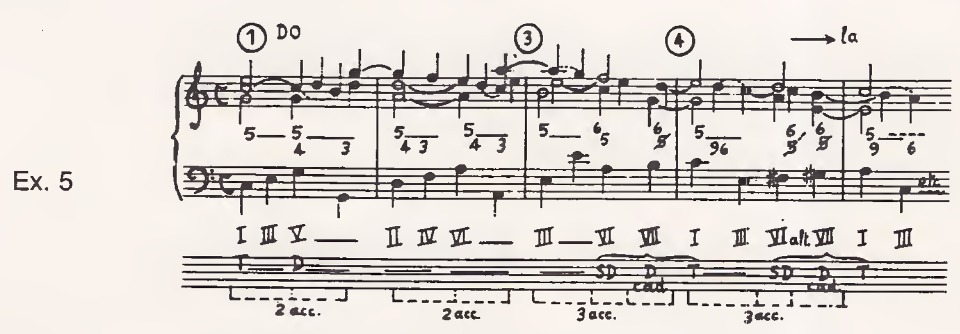
(11) Voir *Abrégé d'harmonie tonale.* Tome VI. Le rythme harmonique, page 78.

(12) Chaque fois qu'une cadence se produit ou se prépare, même passagèrement l'évènement qu'elle représente demande le temps de s'exprimer; les accords s'enschaînent avec des exigences tonales qui augmentent leur nombre et leur tension.

(13) Voir note 5.

(14) Voir l'*Harmonie tonale,* page 97.

Ex. 5



Nous remercions les Editions Musicales Transatlantiques *qui nous ont permis de reproduire ce texte. Nous souhaitons un franc succès à la collection* ***L'HARMONIE VIVANTE*** *et en particulier au Tome V* ***"Pardon Bach"*** *que tout musicien doit posséder dans sa bibliothèque.*
(Catalogue envoyé sur demande).
Editions Musicales Transatlantiques - 50, rue Joseph de Maistre - 75018 PARIS.

Toccata et Fugue
en Ré Mineur - BWV 565

par **Jean MAILLARD**
Professeur d'Education Musicale
au Lycée François-1er à Fontainebleau

A) DOCUMENTATION

L'œuvre

Partition de poche, *The complete organ Works* of J.-S. Bach, LP Scores, New-York; page 17. Ce recueil contient encore deux autres *Toccatas et fugues* (ut Majeur, mi Majeur), *Passacaille et fugue en ut mineur, Canzona en* ut mineur, *Allabreve* en ré Majeur, *Pastorale* en fa Majeur, *Trio* en ré mineur, deux concertos d'après Vivaldi (la mineur, ut Majeur), deux concertos d'après Jean-Ernest de Saxe-Weimar (sol Majeur, ut Majeur).

L'auteur

Norbert Dufourcq, *Jean-Sébastien Bach,* Edition La Colombe, Paris (1957), etc...

F. Florand, *Jean-Sébastien Bach, le Maître de l'orgue.* Editions du Cerf, Paris (1947).

B) GENERALITES

Appartenant à un dynastie de musiciens dont il est le plus illustre représentant — ô combien —, Jean-Sébastien Bach a confié à l'orgue des pages d'une beauté et d'une élévation de pensée étonnantes. L'illustre Cantor à trouvé dans cet instrument culturel, intermédiaire entre Dieu et l'assemblée des fidèles, l'intepréte multiple et souverain du messeage spirituel dont il se sentait dépositaire. Dès son plus jeune âge, Bach a entendu l'orgue associé à tous les événements de l'existence : rien d'étonnant donc à ce qu'il ait ressenti toute sa vie la nécessité de proclamer sa foi chrétienne par l'instrument aux voix innombrables.

Au XVIIe siècle, deux mouvements s'étaient accusés en Allemagne dans la technique de l'orgue. D'une part, à l'image du néerlandais Peter Sweelinck (1562-1621), de grands maîtres de l'Allemagne du nord vont porter à son apogée l'art du contrepoint, de la fugue, de la coloration héritée des anglais, qu'ils enrichiront du choral, né de la réforme luthérienne. A cette filière nordique se rattachent entre autre Scheidt (1587-1654), Schildt (1593-1667), Reinken (1623-1722). Une autre école, cristallisée dans le sud du pays, obéit à un style d'une virtuosité peut-être plus brillante bien que d'écriture sévère, issue de l'art de l'italien Fescobaldi (1583-1643); on peut y rattacher les noms de Froberger (1616-1667), Pachelbel (1653-1706), Krieger (1649-1725). Une école de synthèse des deux tendances se manifeste au sein de la génération précédant Bach; son représentant le plus illustre est le grand Dietrich Buxtehude (1637-1707).

A ces influences diverses, qui s'équilibrent merveilleusement en son art magistral, Bah ajoutera celle de la France, dont l'Ecole d'orgue était alors particulièrement brillante avec des maîtres tels que Louis Couperin (1626-1661), François Grigny (1672-1703), et qui se caractérise par sa clarté, sa fantaisie, son souci de mettre en valeur les timbres par des pièces à registration fixe.

Les nombreuses œuvres pour orgue de Bach permettent un classement assez aisé :

— En premier lieu viennent les *Chorals,* de types différents, ainsi dénommés parce que leur structure contre-pointique est fondée sur une mélodie appartenant au Corpus général des chorals de l'Eglise luthérienne. Les *Chorals du Dogme,* au nombre de 21, se présentent sous deux aspects, version simple ou version abstraite, à l'instar des deux *Catéchismes* de Luther s'adressant au peuple ou à l'élite. Ce grand recueil s'ouvre sur le solennel *Prélude* en mi bémol Majeur; il s'achève avec la *Triple fugue* du même ton, dont les sujets évoquent le dogme fondamental de la Trinité. Bach a, de plus, réalisé pour l'orgue, 145 autres chorals parmi lesquels la série didactique de l'*Orgelbüchlein* (45 chorals BWV 5599 à 644).

— Les introductions et fugues d'ampleur très variable. L'introduction peut être un prélude, une toccata, voire une imposante passacaille. A ce genre appartiennent les "grandes" œuvres : *Toccata dorienne et fugue* en ré BWV 538, *Toccata, adagio et fugue en ut Majeur,* BWV 564, *Toccata et fugue en ré mineur* BWV 565, *Passacaille et fugue en ut mineur* BWV 582, etc...,

— Six sontaes BWV 525 à 530,

— De nombreuses pièces isolées,

— Des transcriptions de Concertos : deux d'après Vivaldi, BWV 593 (la mineur), 594 (ut Majeur); deux d'après J.-E. de Saxc-Weimar BWV 592 (sol Majeur), 595 (ut Majeur).

C) L'INSTRUMENT

Tirant son origine dans l'antique syrinx, l'orgue peut encore s'apparenter au primitif cheng des Chinois.

Sa future constitution se précise deux siècles avant notre ère avec Ctésibios d'Alexandrie. Employé au cirque comme au théâtre par les romains sous le nom d'hydrayle (pression d'air régulariée par un réservoir d'eau), il devient à pression pneumatique vers le III[e] siècle. A l'épanouissement des premières polyphonies correspond l'extension et le développement de l'orgue, doté d'un clavier à pieds dès le XIV[e] siècle. Il semble que ce soit sous l'influence de la Réforme que l'orgue ai été considéré comme un auxiliaire indispensable du culte : auparavant, il était utilisé sans restriction aucune dans le répertoire profane.

Sans considérer les divers types de factures, rappelons que l'orgue est essentiellement composé de tuyaux sonores mis en action par une soufflerie elle-même commandée par les touches des claviers. Cette soufflerie est commandée électriquement. Les tuyaux sont nombreux : environ 8.000 pour un instrument moyen; ils sont construits en plomb, étain, zinc, bois, et présentent des formes variées. Les claviers sont en nombre variable : un clavier de pédales, et de un à cinq claviers manuels. Ces manuels sont fénéralement au nombre de trois : grand orgue (Hauptwerk), positif *(Rückpositif)*, récit *(Oberwerk)*. De part à d'autre des claviers, des boutons de registre correspondant à des jeux déterminés. Un groupe de jeux est constitué par des tuyaux de même nature et de même forme. On distingue des jeux de *fond*, des *mutations*, des *anches*.

Chaque instrument possède sa propre personnalité, et il n'est pas deux orgues semblables. La facture varie selon le pays (France, Allemagne, Italie, Espagne), et l'époque (classique, romantique, moderne).

d) LES FORMES : TOCCATA, FUGUE

On considère généralement la toccata comme une pièce pensée directement pour un clavier. Le mot viendrait de *toccare* qui signifie toucher, par opposition aux mots *cantate* (pièce à chanter) et *sonate* (pièce à sonner sur un instrument à archet). Il ne faut cependant pas oublier qu'à l'origine la toccata était une fanfare de cuivres. C'est à cette formation instrumentale que les toccatas classiques empruntent leur caractère souvent héroïque, mêlé d'appels en arpèges brillants. Apparentée au prélude, cette forme de structure libre est cependant de dimensions généralement moins imposantes. Le but recherché est avant tout de mettre parfaitement en place les doits de l'exécutant pour l'interprétation de la fugue qui suit.

La fugue est, au contraire, une composition très recherchée, de style contrapunctique, fondée sur le principe de l'imitation d'un sujet généralement unique. Forme issue du canon de ricercare, la fugue peut être vocale ou instrumentale. La fugue d'école, écrite pour le chœur mixte classique, est rare. Mais ses divers éléments se retrouvent utilisés avec un certaine fantaisie, dans la fugue libre. Une fugue comporte en principe trois parties : exposition, développement, péroraison ou strette.

Dans l'exposition apparaît à l'une des parties le sujet, qui se poursuit par le contresujet, alors qu'une seconde partie donne la réponse, identique au sujet, mais transposée au ton de la dominante. La fugue est dite réelle lorsque sujet et réponse sont strictement identiques, à intervalle de quinte l'un de l'autre. Elle est dite fugue du ton lorsque le compositeur apporte une légère modification (dite *mutation)* à la réponse, de manière à la maintenir dans la tonalité initiale. L'exposition s'achève lorsque chaque voix a fait entendre sujet ou réponse; on la répète parfois. Suit un série d'épisodes ou divertissements évoluant de l'un à l'autre des tonalités voisines, dont l'ensemble constitue le développement. Ces divers épisodes sont soulignés par des réappartions du sujet. Le développement s'achève souvent par une longue tenue de la dominante (tenue dite pédale), dans l'une des parties. La strette réunit en un faisceau serré des entrées du sujet à toutes les voix. La fugue conclut parfois sur une ultime cadence plagale, ou coda.

E) L'ŒUVRE

La *Toccata et fugue en ré mineur* est inscrite au Catalogue général de la *Bach Gesllschaft* sous le numéro BWV 565. Sa date de omposition, bien que non précisée, peut se situer sans grand risque d'erreur, vers 1708, époque à laquelle Jean-Sébastien Bach quitte Mülhausen pour s'installer avec sa jeune épouse Maria Barbara à Weimar. A la Chapelle ducale, il bénéficie alors d'un bon instrument à deux claviers pour lequel il composera nombre de ces grandes pages toutes imprégnées encore de l'art de Buxtehude, dont il s'était pénétré naguère à Lübeck.

La *TOCCATA* initiale débute par un héroïque appel d'anche sur la dominante, affirmé par un pincé ou battement rapide à la seconde inférieure. Une rapide descente par degrés conjoints semble vouloir s'arrêter à la sensible, mais se résout sur la tonique ré (1). Après cette première invective, silence plein d'attente et d'expression auquel succède l'appel initial, puis une descente en borderies vers la tonique. Troisième appel, descente initiale, mais à l'octave grave. Sur la tonique ré donnée au pédallier s'étale largement l'accord de septième diminuée qui engendre l'accord parfait de ré avec retard de la tierce picarde (fa dièse). Un trait prestissimo de triolets en arabesques ascendantes évolue avec force de la sensible à la dominante. Il est repris à l'octave supérieur mais arrêté dans son élan par un nouveau silence interrogateur. De rapides arpèges descendants aboutissent de nouveau à la pédale en ré sur laquelle s'échafaude l'accord de septième diminuée, dans la résolution sur l'accord parfait de ré mineur cette fois, ne se fait qu'après une arabesque affirmant le fa naturel.

Un trait aux contours capriceux se déroule, entrecoupé d'incessants rappels de la dominante (2). Incisif, il s'infléchit dans le grave, et engendre trois accords de sixte et l'accord de dominante donnés en éventails rapi-

des, repris en force avec les basses au pédalier, ces deux aspects étant entendus quatre fois de suite. Un trait descendant plein de brio finit sur un puissant accord de septième diminuée (second renversement) qui s'émiette bientôt en une diffuse poussière sonore partant du grave du clavier, gagnant crescendo le medieum, cédant enfin à une brillante et solennelle péroraison enrichie d'un spectaculaire trait de pédales descendant par degrés disjoints. La toccata s'achève sur l'accord parfait avec retard de la tierce.

Ecrire une fugue, disait Beethoven, *n'est pas difficile : j'en ai écrit par dizaine au cours de mes années d'études. Mais l'imagination réclame aussi ses droits et il faut faire entrer dans cette forme ancienne un véritable élément poétique.*

Telle devait être l'opinion de Jean-Sébastien Bach.

Qui voudrait, en effet, s'astreindre à trouver ici régulièrement ordonnancés les éléments divers indiqués plus haut et qui constituent la fugue d'école, serait vite déconcerté. Maintenant, en effet, le style de brillante fantaisie instauré dès le début de la Toccata, Bach semble abandonner délibérément tout souci des usages. Et cependant, avec quelle verve rigoureuse le discours est-il conduit! Tout est grand et souverain dans l'art du Cantor; l'auditeur est contraint de s'abandonner, sans beaucoup de peine sans doute, à cette rhétorique séduisante qui se poursuit implacablement, l'intérêt sans cesse renouvelé de travail contrepointique tenant l'attention en éveil.

Le sujet, aux douces inflexions entrecoupées de rappels constants de la dominante fait songer à Buxtehude (3). Ce jeu avec la dominante du ton de ré mineur permet à Bach de donner de façon inattendue, une rpéonse "plagale" (à la sous-dominante) débutant donc par un ré équivoque dont la qualité de dominante du nouveau ton de sol mineur est effacée par son caractère prépondérant de tonique du ton principal. Cette astuce magistrale facilite, peu après, une modulation apparemment hardie en ut mineur. Des conduits d'ampleur variable caractérisent cette exposition dans laquelle le contresujet épouse à distance de sixte les inflexions du sujet.

L'exposition se confond facilement avec le développement du fait que le rythme général de l'œuvre est celui d'un *perpetuum mobile* dont les battements réguliers de doubles croches passent inlassablement de l'une à l'autre voix. Des arabesques interrogatives en la mineur et ré mineur préparent une idée secondaire qui s'épanouit en descente chromatique caractérisée par d'incessants enchaînements de cadences (4) amenant une réapparition du sujet au clavier pédalier.

Une progression par mouvement conjoint ascendant à la basse conduit à la cadence au ton de fa, relatif majeur.
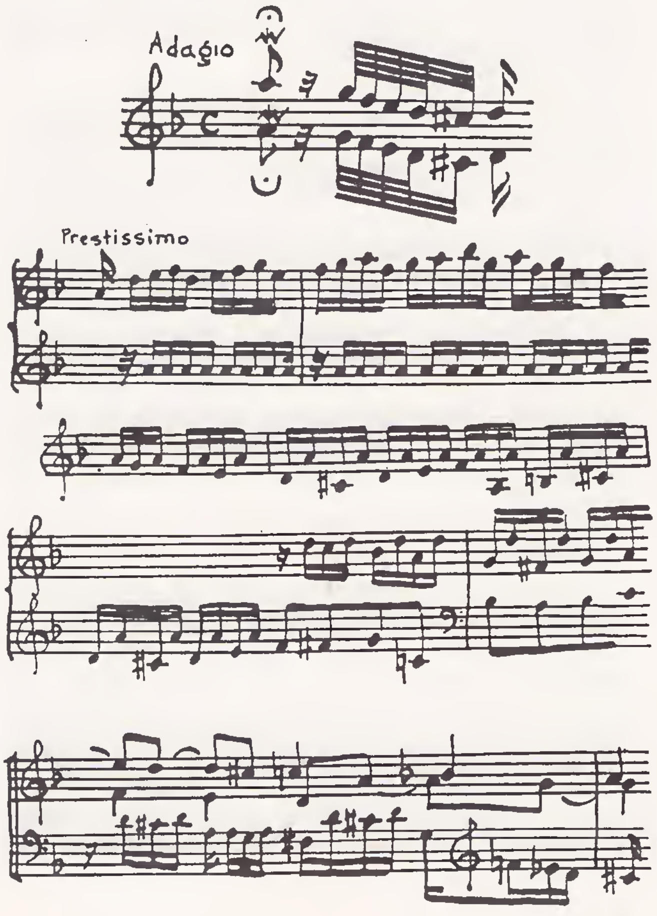
A la mesure 28 premier divertissement en fa avec exposé du sujet; série de gammes descendantes et jeu d'arpèges d'ut et fa. Second divertissement à la mesure 41; sujet au ton principal. Nouveau jeu d'arpèges sur la tonique et la dominante s'achevant par gammes montantes et descendantes en traits rapides introduisant le ton de sol mineur.

Le troisième divertissement débute par le sujet à la basse sur cette tonique sol provisoire, à laquelle se substitue bientôt la pédale de tonique principale avec le sujet à la voix médiane (quatrième divertissement, mesure 64). Modulations en ut mineur avec rappel de l'idée secondaire déformée. Une esquisse du sujet par mouvement contraire aboutit, mesure 76, à une pédale de dominante la, avec le sujet au ton principal (sixième épisode), donné ensuite monodiquement au pédalier, en pleine force (mesure 80).

Nouvel essor du discours au septième divertissement, dont les contours mélodiques se font plus impérieux. Rappel des jeux d'arpèges déjà entendus (ton de sol mineur).

Le huitième et dernier épisode, à l'emphase eurythmique présente la tête du sujet en strette sur de pompeux accords des claviers manuels. Une péroraison s'amorce sur une brève pédale de dominante avec rappel du sujet. Une succession de larges accords semble nous mener à la cadence terminale que la fantaisie du musicien rompt délibérément au profit de l'acord impérieusement interrogateur de si bémol Majeur.

Un éblouissant carrousel sonore, équilibrant en une grandiose péroraison la toccata intiale, débute alors avec ds fusées de tétracordes montants et descendants. Rappels des puissants accords et du trait de pédales descendant par degrés disjoints qui terminaient la Toccata. La tête du sujet en strette rapide conduit à une modulation d'attente en ut Majeur. Des gerbes d'arpèges jubilant du pédalier aux claviers manuels semblent adresser en bouquets les arguments ultimes. Après une succession de majestueux accords, l'œuvre s'achève sur une sévère et solennelle cadence plagale.



CONCERTO BRANDEBOURGEOIS
N° 1, EN FA MAJEUR

par **René KOPFF**

Partitions

Eugel, Paris.
Eulenburg, Londres.
Philharmonia, Vienne.

Généralités

Les six Concertos Brandebourgeois de J.-S. Bach sont assurément les modèles les plus parfaits de l'art du concerto grosso en Allemagne. Ils ont été composés pendant le séjour du maître à Coethen (1717-1723) où il assura les fonctions de chef de musique de chambre et de maître de chapelle du prince Léopold Anhalt-Coethen. Dans ces fonctions, Bach était amené tout naturellement à s'occuper surtout de musique de chambre et d'orchestre.

Ces six concertos doivent leur nom au fait qu'ils furent composés pour la chapelle du margrave Christian-Louis de Brandebourg, grand amateur de musique, fils cadet du Grand-Electeur Frédéric-Guillaume. Bach a rencontré le margrave à Carlsbad, lors d'un voyage qu'il y fit avec le prince Léopold. Mais il n'est pas exclu que Bach ait appris à connaître le margrave à Meiningen, à l'époque où il habitait encore Weimar; et le prince l'invita fort probablement à composer quelques œuvres pour les besoins de sa cour. Toujours est-il qu'au printemps 1721 Bach lui fit parvenir les œuvres demandées, sous le titre original de "Sechs Konzerte" (Six Concerts), avec une humble-lettre-dédicace, écrite en français, comme cela se faisait couramment à l'époque :

"Monseigneur,

"Comme j'eus, il y a un couple d'années, le bonheur de me faire entendre à Votre Altesse Royale, en vertu de ses ordres, et que je remarquai alors qu'Elle prenait quelque plaisir aux petits talents que le ciel m'a donnés pour la musique et qu'en prenant congé de Votre Altesse Royale, Elle voulut bien me faire l'honneur de me commander quelques pièces de ma composition : j'ai donc, selon Ses très gracieux ordres, pris la liberté de rendre mes très humbles devoirs à Votre Altesse Royale, par les présents concerts, que j'ai accommodés à plusieurs instruments, La priant très humblement de ne vouloir pas juger leur imperfection, à la rigueur du goût fin et délicat que tout le monde sait qu'elle a pour les pièces musicales, mais de tirer plutôt en bénigne considération, le profond respect et l'obéissante soumission...".

Le manuscrit original de Bach n'a même pas été jugé digne de figurer au catalogue de la bibliothèque du margrave Christian-Louis. En 1734, à la mort de celui-ci, il fut vendu pour une somme honteusement modeste et passa plus tard dans la possession du célèbre musicographe J.-Ph. Kirnberger, puis de la princesse Amélie de Prusse, sœur de Frédéric le Grand, enfin du collège de Joachimsthal à Berlin. Actuellement, il se trouve à la Bibliothèque Nationale de Berlin.

Les Brandebourgeois ne sont pas des concertos pour soliste dans le sens moderne du mot, où un seul instrument traité avec virtuosité s'oppose à l'orchestre accompagnateur. Le mont "concertare" garde ici sa signification primitive de concourir, rivaliser. Dans certains de ces concertos (comme par exemple le premier et surtout le troisième), Bach a renoncé presqu'entièrement à l'utilisation de soli d'instruments proprement dits. Ces œuvres s'inspirent d'un ancien principe selon lequel des chœurs instrumentaux aux coloris divers s'opposent les un aux autres pour concourir dans une parfaite égalité; ces œuvres peuvent être classées dans la catégorie des "concerts-symphonies". Dans d'autres (comme par exemple le deuxième et le cinquième) on rencontre la forme traditionnelle du concerto grosso divisant l'orchestre en deux groupes : celui des solistes ou concertino qui s'oppose à la masse orchestrale appelée ripieno ou grosso, d'où leur appellation. Chez Bach, la composition de l'orchestre comme aussi et surtout celle du concertino est extrêmement variée. Les solistes collaborent eux-mêmes à renforcer le tutti, de sorte que la totalité des instruments alterne avec le petit groupe instrumental. Contrairement à la pluralité des groupes du "concert-symphonie" cette deuxième espèce est donc caractérisée par une dualité de groupes dans laquelle un petit concertino s'oppose au gros de l'orchestre.

Les concertos de Bach comportent traditionnellement trois mouvements (vif, lent, vif) qui se basent eux-mêmes le plus souvent sur une forme spéciale du rondo, née de l'esprit de rivalité entre soli et tutti, comme chez Vivaldi. Une idée principale exposée par le tutti forme le début et la fin du morceau ainsi que les points d'appuis principaux au cours d'un développement dans lequel les solistes ou des groupes instrumentaux évoluent vers les tonalités voisines. Le style de Bach est bien plus richement contrapuntique que celui de Haendel qui recherche volontairement une résonnance plus harmoniquement populaire. Signalons encore le remarquable travail thématique qui annonce déjà les développements symphoniques futurs.

CONCERTO BRANDEBOURGEOIS N° 1 EN FA MAJEUR

Dans ce premier concerto, Bach oppose ou réunit plusieurs chœurs instrumentaux qui sont soutenus par un continuo comprenant le clavecin, le basson, le violoncelle et la contrebasse. Les trois chœurs instrumentaux sont : 1) le groupe des cordes formé par l'alto, les premiers et seconds violons et le violone piccolo; 2) le groupe de trois hautbois; 3) le groupe de deux cors en fa. Toute l'œuvre est axée sur une brillante conversation entre ces différents groupes d'instruments.

On ne peut pas parler véritablement du concertino opposé au gros de l'orchestre malgré la présence du soliste un peu particulier qu'est le violone piccolo qui dialogue parfois avec d'autres instruments. Ce petit violon est accordé à la tierce mineure supérieure du violon ordinaire et ne doit pas être remplacé par ce dernier, à cause de son timbre particulier, plus clair et plus fin.

Par l'adjonction après les trois mouvements traditionnels d'un menuet, d'une polacca et de deux trios, Bach étend la forme de cette œuvre en réalisant une espèce de synthèse entre les deux formes du concerto et de la suite.
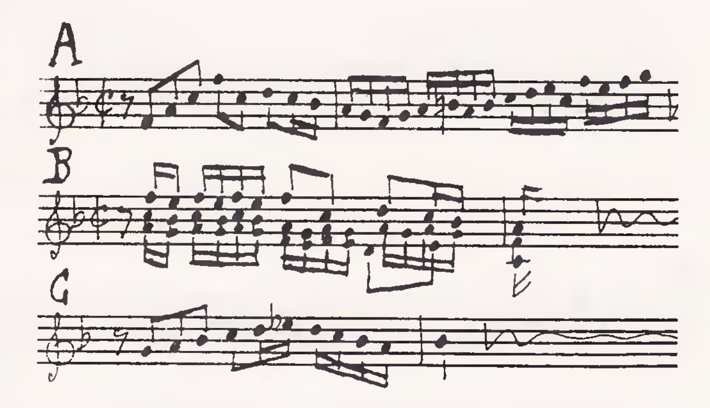
PREMIER MOUVEMENT

Le premier mouvement, d'une solide construction symétrique, est un allegro fondé sur un seul thème principal **(A),** une sorte de refrain de rondo repris le plus souvent par l'ensemble complet de l'orchestre, thème dont la montée en accord parfait et les doubles-croches prolixes donnent à tout le mouvement un certain caractère jovial. A ce thème présenté par les cordes et renforcé par un cor en son début, s'oppose aux hautbois un double contrepoint également très bavard **(B)** pendant que l'un des hautbois s'empresse de seconder le thème principal des violons. Remarquons des le début qu'au rythme carré de cet ensemble s'oppose souvent le rythme ternaire des cors en triolets. Cette présentation du thème principal se termine (mes. 5-6) par une cadence à la dominante. Suit un premier dialogue des chœurs instrumentaux. En sol min. les hautbois présentent un motif secondaire **(C)** comprenant une montée en croches et une descente en doubles-croches. Le groupe des cordes répond en ré min. à celui des hautbois. Aussitôt après le tutti marie l'arpège initial du thème A avec le groupe final du motif C (mes. 8, etc...) pour conclure (mes. 12-13) par une cadence à la tonique fa. Tel est le premier épisode encadrant dans sa forme ternaire un passage dialogué par deux tuttis.

Ces éléments sont maintenant repris de diverses manières par les différents groupes instrumentaux, modulant vers les tonalités voisines.

La deuxième section commence en fa. Le thème principal A, présenté par les hautbois en fa, puis en do, est accompagné par le volubile motif secondaire B qui passe des cors aux violons pour revenir aux cors. Après une cadence en do (mes. 18) voici un court dialogue où le thème C passe des cordes aux haubtois, puis aux cors, successivement dans les tons de sol, ré et fa. Après une cadence du tutti en si bémol, un nouveau petit dialogue, faisant entendre alternativement aux cors, aux hautbois et aux cordes un motif secondaire analogue à B, termine la deuxième section par une cadence dans le ton relatif mineur.

Une troisième section commence à la mesure 27, en ré mineur, avec une disposition orchestrale semblable au début de la première section. Le dialogue des chœurs instrumentaux qui s'ensuit (mes. 33) oppose, avec un élément ascendant en doubles croches et une gamme descendante en croches, d'abord les cors aux hautbois, ensuite les hautbois aux cordes. enfin les cordes au continuo. Les cors interviennent, et un tutti très modulant termine cette section par une cadence à la dominante.
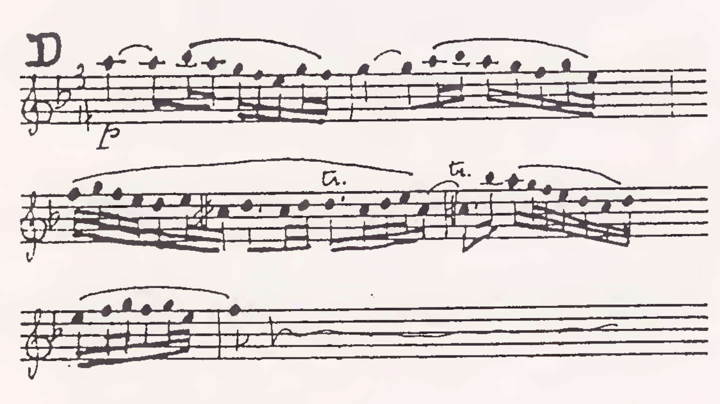


C'est sur la dominante que débute (mes. 43) la quatrième section, avec un tutti encore semblable au premier et qui module ensuite vers la mineur. Si les cors sont absents de ce tutti, c'est pour mieux faire ressortir leur entrée suivante. En effet, cors, hautbois, puis cordes reprennent (mes. 48) le dialogue terminal de la deuxième section, mais transposé. Après un court rappel du thème principal (mes. 52), voici une courte reprise du dialogue, non plus par groupes, mais individuellement, et nous entendons successivement deux cors, un cor et un hautbois, un hautbois et le violone piccolo, ce dernier et un cor. Un passage de transition où les différents solistes précédents rentrent dans le jeu les uns après les autres conclut par une cadence au ton principal.

Au début du cinquième épisode (mes. 57) le thème principal en fa aux cordes est accompagné, comme la première fois, par le thème secondaire B des hautbois; ces derniers reprennent le thème A alors que le thème B résonne aux cors. Après une troisième reprise du thème A, sur la dominante cette fois, par le tutti, cette section se poursuit par un dialogue semblable à celui de la troisième section, mais instrumentalement différent. Les deux éléments mélodiques constitutifs s'opposent au même groupe instrumental, d'abord des hautbois, ensuite des cordes. Dans le tutti terminal de cet épisode, le rôle des hautbois et des cordes est interverti par rapport au troisième épisode.

La cadence finale en fa enchaîne au sixième et dernier épisode qui est une reprise textuelle du premier, avec juste une mesure supplémentaire de coda affirmant la tonalité par une dernière et courte répétition de l'élément initial des thèmes A et B.

DEUXIEME MOUVEMENT

Le deuxième mouvement, un adagio 3/4 en ré mineur, est lui aussi fondé sur un seul thème principal **(D).** C'est une ample phrase lente dont le caractère sévère et mélancolique est tout à l'opposé de la gaîté du premier mouvement. Aux lentes et douces mais constantes pulsations de l'accompagnement s'oppose un dialogue entre un hautbois-solo et le violino piccolo auquel se mêle parfois aussi la voix des basses. Le thème principal (D) est un chant plaintif qui ne pourrait avoir de meilleurs interprètes que la voix expressive et presque humaine du hautbois et du violon. Les cors sont absents de ce second mouvement qui, sans être franchement pessimiste traduit sans nul doute de graves et sérieuses réflexions sur la misère de l'existence humaine et sur les forces mystérieuses qui régissent ce monde.



Un net aboutissement au ton de la dominante vers le milieu (mesure 20) permet de retrouver dans ce mouvement l'ancienne construction binaire. Remarquons d'abord ce départ sur la dominante du ton principal de ré mineur. Cette introduction nous présente donc d'abord le thème principal à la dominante, au premier hautbois, sur une pulsation régulière des cordes, puis à la tonique au violino piccolo (mes. 5) alors que les hautbois reprennent le rôle accompagnateur en croches régulières. Les basses et le continuo prolongent cette introduction du thème principal en le reprenant encore une fois à la sous-dominante (mes. 9). Mais cette nouvelle présentation est accompagnée différemment : les deux groupes des hautbois et des cordes se répondent en effet alternativement par une petite formule à inflexion descendante. Il résulte souvent de ce contrepoint du thème principal avec les parties accompagnantes (par ex. mes. 9, 20, et d'autres) de hardies dissonances dues à de fausses octaves, à des frottements de seconde mineure qui, tout en renforçant cette atmosphère inquiète de mouvement, constituent des combinaisons sonores de loin en avance sur l'époque.

Cette entrée des basses introduit un premier passage en canon entre le hautbois et le violino piccolo, canon à l'unisson et à un temps de distance pour commencer (mes. 12), puis canon à la quarte et à une mesure de décalage, à partir de la mesure 15 pour le hautbois, 16 pour le petit violon.

Une nouvelle reprise du thème principal par les basses se fait à la dominante (mes. 20) avec un accompagnement dialogué sur la petite formule déjà présentée à la mesure 9. Tout à l'heure les cordes répondaient aux hautbois, maintenant c'est l'inverse. Et de nouveau cette phrase des basses introduit un dialogue sous forme de canon entre les deux mêmes solistes. Là aussi les rôles sont inversés par rapport à la première fois. Ce deuxième canon est également d'abord à l'unisson et à un temps de distance (mes. 23), puis (mes. 26) à la quinte avec une mesure de décalage.

Une cadence parfaite à la tonique ramène une troisième fois le thème principal aux basses (mes. 31). Il est interrompu par un sombre et menaçant accord de septième diminuée tenu par tout l'orchestre, accord bien osé également sur cette inattendue basse de do dièse (mes. 34). Une courte cadence incisive du hautbois conduit à une courte coda (mes. 35) où de curieux accords alternatifs des trois chœurs instrumentaux s'écartent de la tonique à peine touchée pour finir sur la dominante.
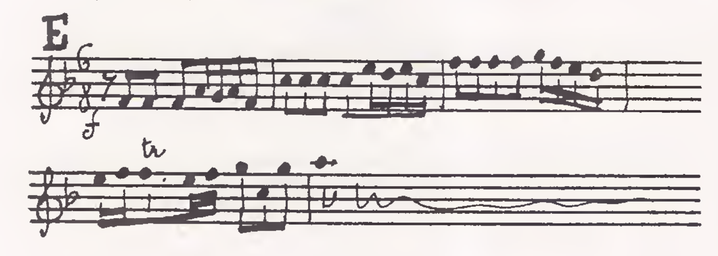
Curieuse façon de commencer et de finir un mouvement musical sur la dominante. Est-ce pour indiquer que ce mouvement lent n'est pas indépendant, mais qu'il s'intègre dans un tout, qu'il doit absolument être encadré par les deux mouvements vifs entre lesquels il ne forme qu'un pont. Mais il est tout aussi curieux alors de constater que cette dominante n'annonce pas le retour de sa propre tonique, mais celle du relatif majeur.

TROISIEME MOUVEMENT
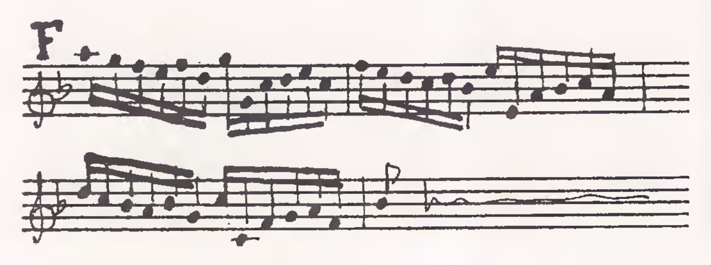
Le troisième mouvement, allegro 6/8 en fa majeur, crée de nouveau une ambiance plus aimable. Il est même d'une frémissante joie de vivre. Il est de nouveau basé sur le principe de l'alternance et de la répétition, plusieurs tuttis encadrant des intermèdes dialogués dans lesquels domine pourtant le violino piccolo. Toute tentative d'analyse stricte peut sembler aléatoire, tant la composition des groupes sonores successifs est variée. Et pourtant une symétrie formelle et tonale assure le parfait équilibre de ce mouvement. En effet, au début comme à la fin dominent surtout les tuttis, tandis que du milieu se dégage davantage l'individualité des instruments ou des groupes.

Le premier tutti en fa présente le thème principal dont les divers éléments et leurs contrepoints se retrouvent non seulement dans les tuttis suivants, mais aussi dans la plupart des soli. Le thème principal est chanté par les cordes et les hautbois **(E)** sur une petite formule contrapuntique des cors qu'on retrouvera souvent par la suite; il est prolongé (mes. 5) par un élément en doubles croches **(F)** du premier hautbois et du violino piccolo, élément visiblement apparenté dans une de ses parties au thème principal; puis (mes. 8) revient une variante du thème principal avec le contrepoint des cors; et ce premier tutti est prolongé par une amplification finale (mes. 12 à 17) qui se termine par une cadence à la tonique.

Le soliste le plus important, le petit violon, reprend le thème E à la tonique, soutenu uniquement par les basses (mes. 17 à 20). Le tutti lui répond aussitôt en reprenant également ce thème à la tonique, mais pour moduler (mes. 24) vers la dominante do.



C'est à partir de là que commencent à prédominer les dialogues entre solistes ou chœurs instrumentaux. Ainsi, de la mesure 24 à la mesure 29, hautbois et violons d'une part, violino piccolo de l'autre, se répondent alternativement avec l'élément initial de F, ceci dans une participation quasi totale du tutti.



Un dialogue plus individuel se dégage seulement à partir de la mesure 30 entre le premier cor et le petit violon sur l'élément principal du thème E. Ce dialogue s'enchaîne à un court tutti fragmentaire, une courte présentation du motif E en do (mes. 35 à 38). Le petit violon termine tout seul cette phrase jusqu'à la mesure 40 où la réplique lui est donnée par le premier violon avec l'élément F. Un tutti sans les cors ramène encore les éléments du motif E (mes. 44) ainsi que des éléments de la prolongation finale du premier tutti (mes. 48 à 52).

Un important développement dialogué part de do (mes. 53), module par les tons voisins d'abord, vers les bémols ensuite pour ramener après les deux mesures d'adagio (mes. 82-83) le ton principal fa. C'est d'abord un dialogue fleuri entre le violino piccolo et le hautbois, sur une basse qui rappelle des éléments déjà connus. De courtes interjections des autres instruments enrichissent la sonorité. Un court canon à la quarte des cors (mes. 60) est accompagné d'un quasi-tutti où s'opposent le chœur des hautbois et celui des cordes (mes. 64 à 70). A la mesure 70 se dégage de l'ensemble orchestral un duo du premier cor et du petit violon. Suit (mes. 75) un savant contrepoint entre le petit violon, le premier violon et les basses.

Après un point d'orgue sur un accord de dominante de si bémol, deux mesures lentes adagio ramènent le ton de fa majeur pour la section finale de ce mouvement. Le thème principal E est réexposé par le petit violon (mes. 84) et repris par le tutti (mes. 88). Un court duo entre le petit violon et un cor sur le thème principal (mes. 97 à 102) ramène encore le tutti en fa (mes. 102), tutti qui ne pourra se résoudre à reprendre intégralement — pour la symétrie de l'ensemble — le premier tutti qu'après une dernière courte intervention du soliste principal (mes. 106-107).

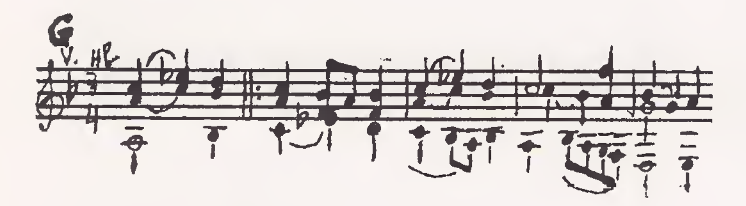
Ce second allegro pourrait normalement terminer le concerto.

QUATRIEME MOUVEMENT

Le quatrième mouvement : Est-ce l'allure dansante d'une gigue qui caractérise ce second allegro qui incita Bach à y ajouter un appendice sous forme de petite suite de danses ? Cette dernière partie comprend un menuet repris quatre fois comme une espèce de refrain de rondo et dont les reprises sont séparées par un premier trio, une polonaise et un deuxième trio. Le caractère concertant de l'ensemble est garanti par l'alternance du tutti orchestral dans le menuet et des différents groupes instrumentaux dans les intermèdes. Ces petites danses sont dignes des meilleures pages du maître.

Menuet : **(G)** en fa majeur. De forme binaire, il comprend deux phrases de douze mesures dont la seconde n'est presque qu'une reprise transposée de la première, deux phrases qui commencent avec un canon entre les

voix supérieures (hautbois et cordes) et les basses. La première part de fa — considéré pendant quatre mesures comme dominante de si bémol — pour aboutir à la dominante do; la deuxième part de do pour revenir en fa. C'est tout l'orchestre qui exécute ce menuet ample, grave et sonore.



Trio I : en ré mineur, 3/4, en deux phrases avec reprises, mais malgré cela de forme ternaire ABA, car la fin de la deuxième phrase est une reprise presque textuelle de la première. Ce trio n'est exécuté que par deux hautbois chantants et un basson dont le contrepoint en noires régulières marque la mesure avec une joviale gravité.

Reprise du menuet.

Polacca : en fa, 3/8. C'est une polonaise du type ancien qui ne comporte pas encore le rythme caractéristique de l'accompagnement des polonaises futures. De forme binaire, elle comprend deux phrases symétriques, débutant avec le même dessin de tête, la première allant de la tonique à la dominante, la deuxième revenant vers la tonique. Relevons dans la deuxième phrase (à partir de la mesure 25) ce rythme des premiers violons, seul indice de la future polonaise, sur un accompagnement staccato. Cette polonaise est exécutée par les cordes seules à l'exclusion du violino piccolo.

Reprise du menuet.

Trio II : en fa 2/4. Egalement un trio instrumental au sens propre du mot, il est joué par les deux cors et un hautbois et comporte les deux phrases normales d'une ancienne danse binaire. Les deux trios à vent ont déjà l'allure délicate et enjouée qu'auront plus tard les divertissements pour formations instrumentales analogues d'un Mozart.

Dernière reprise du menuet.

RECTIFICATIF

Nº 319 - Mai 1985

Pièces de clavecin de J.Ph. Rameau

Une inversion de paragraphe a dénaturé l'analyse de "l'Egyptienne" et tronqué celle de "L'enharmonique".

Il faut replacer les lignes 33 à 60 de la 1re colonne de la page 5 (p. 93 : 1er s) en écho(...) à la suite de la page 4 ou en haut de la page 5. Le reste sans changement. Nous prions nos lecteurs de bien vouloir nous excuser.

L'agenda du Musicien

La Direction de l'Education Musicale remercie les nombreux abonnés qui ont suggérés pour 1986, la création de **l'Agenda du Musicien.**

La période de Novembre 1985 a été retenue pour la parution de cet élégant ouvrage, rélié de façon traditionnelle et contenant des informations indispensables pour les musiciens (adresses et tél. des conservatoires nationaux, orchestres, ministères, inspections, associations, universités, etc.) et parfois surprenantes (adresses et tél. des théâtres, administrations, pages fêtes, monnaies, transport, votre budget etc.).

RESERVEZ DES MAINTENANT

Votre agenda du musicien en nous retournant le bon de réservation ci-dessous sans engagement de votre part.

Nom ....

Adresse ....

Veuillez me réservez ...... Agenda du Musicien.

PRELUDE ET FUGUE EN MI B MAJEUR DE LA IIIe CLAVIER ÜBUNG

par **Bernard LEUTHEREAU**

Partition : Dover (Reprint de la Bach Gesellschaft).

I - Contexte historique de l'œuvre

En 1736, le génie musical de BACH commence à être reconnu plus officiellement : un décret royal du 19 novembre le nomme compositeur à la chapelle de la Cour d'Auguste III. Déjà, son nom figure depuis 1732 dans le Dictionnaire de la Musique de Walther.

Cependant, au faîte des honneurs qui récompensent justement le musicien, éclatent deux affaires d'origine différente. La première, connue sous le nom de **Querelle des préfets,** est menée par Ernesti, recteur de St. Thomas depuis 1734 et véritable ennemi de la musique (1). La seconde, d'ordre esthétique, débute en 1737 par une diatribe de Scheibe contre "l'emphase et la confusion" des œuvres du maître d'Eisenach (2). Les répliques sont immédiates : Birnbaum, Mattheson, Mizler et Walther attaquent les jugements partiaux du critique et Gesner loue Bach à l'antique.

En septembre 1739, peu après cette apparente effervescence, le Cantor fait éditer à ses frais la IIIe Clavier übung, ouvrage qui fait suite à deux recueils parus en 1731 et 1735.

Dès cette époque, la production du compositeur se fait plus lente et plus introvertie : "Tout se passe comme si les critiques et les polémiques dont il avait été l'objet de la part de jeunes musiciens adeptes de l'Empfindsamkeit naissante, avaient contribué à accentuer sa tendance à la spéculation théorique et aux formes contrapuntiques anciennes"... (3)

II - La IIIe Clavier Ubung : but, contenu, situation dans l'œuvre pour orgue

Parallèlement à la production d'œuvres fonctionnelles, répondant à un usage précis, Bach va composer des ouvrages qui ne feront plus l'objet de commandes, et cette tendance s'accentuera durant la période de Leipzig. Il entreprend ainsi en 1726 d'écrire et de publier une suite de pièces pour les instruments à clavier. Désormais, il se tourne résolument vers l'avenir puisqu'il prend conscience du rôle capital de l'édition pour la postérité.

Quatre recueils voient le jour entre 1731 et 1742 :

(1) Johann August Ernesti essaya de limiter les compétences et l'autorité de Bach, mais l'arbitrage écrit du roi de Pologne, jugeant l'attitude du recteur scandaleuse et injurieuse, rétablit Bach dans ses droits.

(2) Scheibe (Johann Adolph), **Der Critische Musicus,** Hambourg, 14/5/1737, chap. VI.

(3) Cantagrel (Gilles), **Bach en son temps,** Paris, Hachette, 1982, p. 201.

Année d'édition	Titre	Editeur	Contenu
1731	Clavier Ubung I	Bach / Leipzig	6 Partitas pour clavecin (BWV 825-830)
1735	Clavier Ubung II	C. Weigel / Leipzig	Ouverture française (BWV 831), Concerto italien (BWV 971) pour clavecin à 2 claviers
1739	Clavier Ubung III	Bach/Leipzig	21 Chorals (BWV 669-689). Prélude et Fugue en Mi b M. (BWV 552). 4 Duetti (BWV 802-805) pour orgue
1742	Clavier Ubung IV	B. Schmid / Nuremberg	Aria + 30 variations "Goldberg" (BWV 988) pour clavecin à 2 claviers

A la différence des livre I, II et IV, la Dritter Teil der Clavier Übung s'adresse spécifiquement à l'orgue. Elle se compose d'un vaste prélude, de vingt et une paraphrases (4) de choral, de quatre duetti ou inventions à deux voix et d'une fugue. Mais, il n'existe en réalité que dix substances de choral dans ce recueil : chacun des neuf premiers incipits est traité de deux manières (avec pédalier; sans pédalier), le dixième ("Allein Gott in der Höh sei Ehr") donne lieu à trois versions (une avec pédalier, deux sans pédalier).

Soit (9 × 2) + (1 × 3) = 21

L'absence de justification concernant le choix de deux traitements instrumentaux et la présence mystérieuse de quatre duetti d'apparence étrangère au choral ont fait couler beaucoup d'encre. Certains ont prêté à la nature même du recueil des intentions d'ordre théologique et ont extrait par ailleurs les quatre pièces qui ne semblaient pas faire corps avec l'ensemble de la IIIe Clavier Übung (voir édition Dupré). Cependant, il semble que les thèses proposées par Jacques Chailley dans le livre "Les Chorals pour orgue de J.S. Bach" (5) soient les plus satisfaisantes. Pour résumer les positions du musicologue, on peut dire que, tout en étant adapté à chacun des grands types d'orgue (avec ou sans pédalier), le recueil instrumental dont nous parlons calque son déroulement sur celui de la messe luthérienne (Entrée, Kyrie, Gloria, Graduel, Musica, Pater, Cantiques du Sacrement, Sainte Cène, Sortie). D'où la justification des duetti placés au moment de la "communion".

Si l'on considère la place de l'œuvre parmi les compositions instrumentales sacrées de Bach, force nous est de constater que le Cantor a atteint en 1739 une totale maîtrise de l'art polyphonique. Plus que jamais, il développe une pensée contrapuntique nuancée, allant de l'apparente liberté du mouvement imitatif à la contrainte canonique, en passant par la paraphrase de section et l'énoncé en valeurs longues du cantus. Ainsi l'œuvre, par son architecture savante de solides charpentes, se démarque-t-elle de **l'Orgelbüchlein** qui obéit à une esthétique plus décorative, plus descriptive. Bach parvient ici à la plus grande homogénéité de pensée et de style à l'intérieur d'un même recueil de musique sacrée pour orgue; avec les **Chorals de Leipzig,** il adoptera une esthétique volontairement orientée vers la diversité. Cependant, le principe du thème de choral est tellement abouti qu'il existe une unité profonde entre les œuvres dont nous venons de parler.

III - Le Prélude et Fugue en Mi b Majeur (organo pleno)

Le cas du Prélude et Fugue en Mi b Majeur BWV 552 est tellement unique qu'il mérite d'être traîté de manière spécifique; c'est le seul dyptique de Bach, sans référence exprimée à une mélodie de choral, qui soit inclus dans un livre de chorals pour orgue. La dimension particulièrement importante des deux pièces (28% de la somme de toutes les grandes versions) enserrant vingt cinq préludes et duetti, semble avoir été dictée par des critères d'ordre architectural. Le fait qu'il n'existe pas de petite version du Prélude et Fugue démontre l'attachement de l'auteur à la préservation de l'équilibre général de l'édifice; la logique fonctionnelle s'est donc conjuguée au principe de la construction symétrique.

Si l'on compare maintenant les longueurs du Prélude et de la Fugue, on s'aperçoit qu'elles sont en relation de 2/3 pour 1/3; Bach rompt ainsi avec la tendance qu'il a à Leipzig de privilégier la fugue (dans le **Prélude et Fugue en mi m BWV 548**, les proportions sont conservées mais réparties de manière inverse).

Chez Bach, le choix de la tonalité de Mi b Majeur n'est pas courant (**1° Sonate en Trio** — Chorals pour orgue **"O Mensch bewein dein Sünde groß", "Schmücke dich, o liebe Seele" — 1er Choral Schübler).**

L'armature de trois bémols, la thématique ternaire et l'architecture en trois blocs (Prélude — Messe — Fugue) semblent être une évocation de la Trinité. Le chiffre 3 que l'on retrouve dans une grande partie de l'œuvre est d'ailleurs le symbole de la perfection.
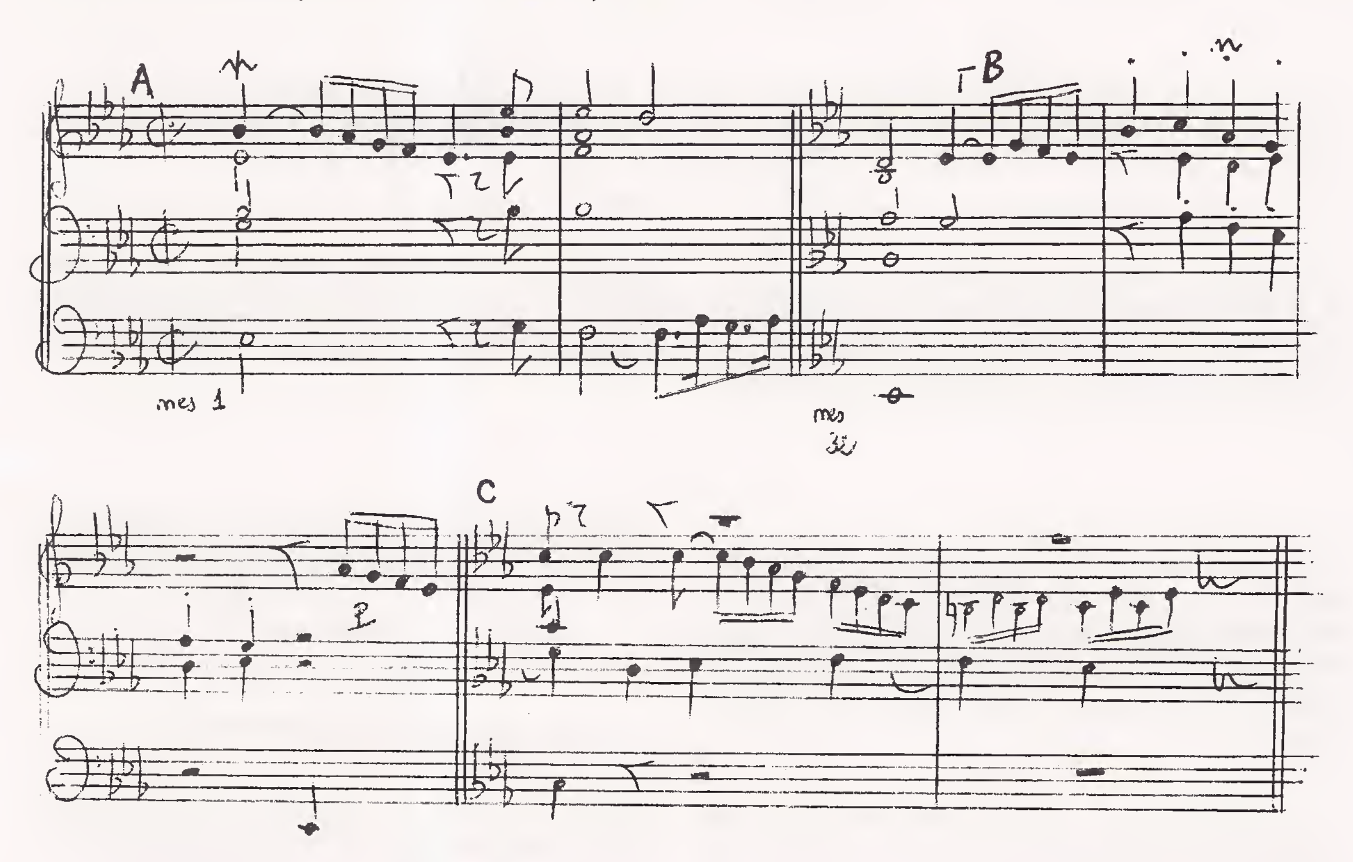
a) Prélude en Mi b Majeur BWV 552 a

205 mesures. Durée moyenne : 8 mn.

Périodes	A	B	A'	C	A"	B	C	A
Nombre de mesures	32	18	20	27	14	18	44	32
Numéro de mesure	1 ↓ 32	33 ↓ 50	51 ↓ 70	71 ↓ 97	98 ↓ 111	112 ↓ 129	130 ↓ 173	174 ↓ 205
Tonalités	Mi b M ↓ Mi b M	Mi b M ↓ Si b M	Si b M ↓ do m	do m ↓ fa m	fa m ↓ La b M	La b M ↓ Mi b M	Mi b M ↓ do m	do m ↓ Mi b M

Le Prélude se compose de huit sections bâties sur trois grands thèmes (A, B, C). Le thème A, de première importance, joue le rôle de refrain, mais il est interverti avec C au niveau des deux dernières périodes (mes. 130 à 205) pour préserver la symétrie de la pièce (soit A//BACABC//A au lieu de A//BACABA//C).
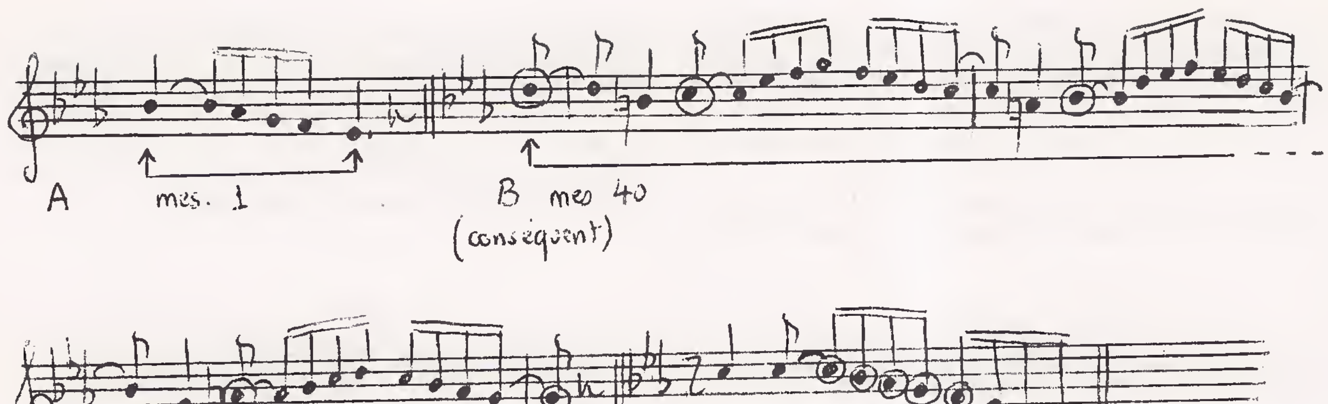
Les trois thèmes présentent des profils mélodiques, rythmiques et harmoniques assez contrastés : A, noble et majestueux, est exposé à cinq voix, par une figure rythmique rebondissante et pointée à la française; B s'individualise dans son antécédent par un traitement à trois voix ponctuées sobrement de la partie de pédalier et joue sur le contraste piano forte (indication de l'auteur); C a un profil rythmique plus alerte et demeure privé de pédalier dans sa première section.

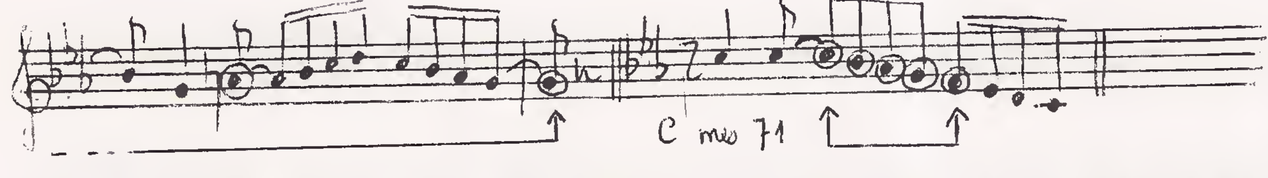


Bien qu'aucun document écrit de Bach ne puisse arbitrer, on a souvent prêté aux thèmes du Prélude (comme à ceux de la Fugue) une volonté figurative : A serait le Père, B le Fils, C l'Esprit Saint. Ces interprétations semblent d'une certaine manière fondées, si l'on analyse la relation qui existe entre certaines composantes musicales du Prélude et des éléments extra-musicaux comme l'allégorie des nombres, leur sémantique biblique, le symbolisme, la transcription des lettres de l'alphabet, etc... Cette pratique que l'on rencontre déjà chez les Anciens revient à l'honneur avec Bach. Tout en se gardant de systématiser à l'excès, on peut relever dans le Prélude quelques uns de ces procédés : le thème A (le Père) se stabilise sur mi bémol à la mesure 7 (chiffre de la Création; le thème B (le Fils) fait son apparition à la mesure 33 (âge du Christ); à la mesure 41 (rétrograde de 14; 14 étant la somme des valeurs des lettres B + A + C + H) émerge en notes pivots la cellule H, C, A, B (si ♮ -do-la-si b), rétrograde de B, A, C, H...

Dans son livre de 1901 "L'esthétique de Jean-Sébastien Bach", André Pirro s'attache à montrer la valeur significative et expressive des motifs intervalliques, mélodiques, rythmiques et harmoniques chez Bach et nous retrouvons l'écho de ses réflexions au fil du déroulement du Prélude : figure de rythme égal du Père sur une descente diatonique évoquant la majesté et la bonté; errance chromatique et désespérée du Fils à la mesure 41; longue course sur mouvement diatonique en doubles-croches de l'Esprit Saint.
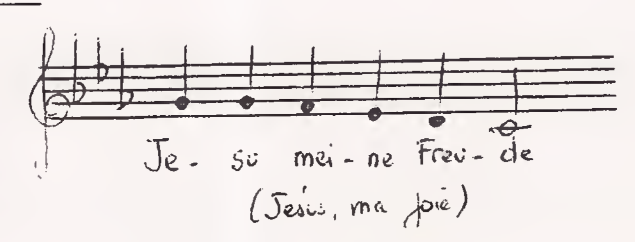
Au cours d'une conférence donnée à la Sorbonne le 2 février 1983, l'organiste Marie-Claire Alain a avancé la thèse qu'il existerait dans l'œuvre de Bach la présence cachée d'un certain nombre de chorals luthériens. A ce propos, il s'avère intéressant d'étudier le profil mélodique des thèmes du Prélude, qui pourraient éventuellement dériver d'incipits de choral. Si l'on compare les notes pivots de chaque groupe thématique, on se rend compte qu'un seul principe compositionnel a engendré l'ensemble de la pièce :
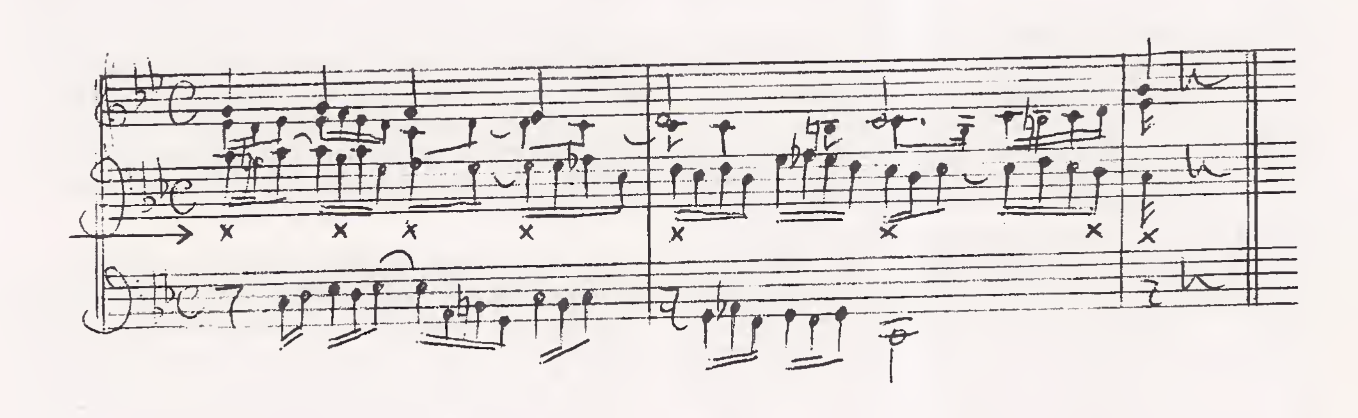




Il semblerait donc que la logique de l'œuvre naisse de la cellule diatonique descendante de cinq notes de la mesure 1. On ne peut par conséquent pas parler d'une structure de choral qui implique un matériau thématique plus abondant. Cependant, lorsqu'on connaît la prodigieuse richesse que Bach peut extraire d'un matériau, si court soit-il, on peut penser qu'il ait éventuellement puisé son inspiration, de manière volontaire ou inconsciente dans les premières notes d'un choral.

Dans son livre pré-cité, André Pirro confirme d'ailleurs le fait que Bach exprime mieux sa pensée dans les œuvres écrites sur un texte. Quelle serait donc la signification portée par cette cellule thématique ? Sous toute réserve, on peut faire ici un rapprochement avec le choral "Jesu, meine Freude", dont voici le début de l'incipit :



(do mineur) traité dans l'Orgelbüschlein n° 12

Bach aurait donc transposé ce groupe de notes dans le ton de Mi b Majeur, plus limpide et plus propice à un sentiment de joie divine. Par ailleurs, si l'on examine de manière attentive la manière dont ce choral est traîté dans **l'Orgelbüchlein,** on voit apparaître le thème C du Prélude en partie médiane, à la main gauche :



Cette hypothèse s'accommode de celle de l'évocation trinitaire : le Prélude introductif renforcerait son puissant aspect symbolique par l'idée de la rencontre en un même lieu de la perfection divine et du sentiment chrétien.

b) Triple Fugue en Mi b Majeur BWV 552 b

117 mesures. Durée moyenne : 6 mn 10".

Périodes	Fugue I	Fugue II	Fugue III
Nombre de mesures	36	45	36
Numéro de mesure	1 → 36	37 → 81	82 → 117
Tonalité générale	Mi b M	Mi b M	do m → Mi b M
Détail	* Exposition à 5 voix (1-20) S^1 - R^1 - S^1 - R^1 - S^1 ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ (T)-(B)-(Sp)-(A)-(P) * 1er Divertissmt sur tête CS^1 (11-13) * 2e Divertissmt sur milieu CS^1 (15-21) * Developpt 22-36 • Série de strettes de + en + rapprochées (Sp-A puis T-B) • 3e Diverstissmt (24-30) sur milieu et tête de CS^1 • S^1 (P) 31 en canon au ténor + divertissmt sur toutes les parties du CS^1	* Exposition à 4 voix (37-46) S^2 - R^2 - S^2 - R^2 ↓ ↓ ↓ ↓ (B)-(T)-(A)-(Sp) * Développt (47-81) Combinaisons harmoniques de S^1-CS^1-S^2-CS^2 • S^2 inversé + début S^2 (47) • Canon A-Sp sur notes fondamentales du CS^2 en augmentation (49) • Combinaisons mélodiques (Sp) mes 52-54 [CS^1-R^1-S^2] • R^2 (B) + S^1 (T) de rythme différent 59 • S^2 (T) + R^1 (A) + S^1 (B) mesure 61 • S^2(B) renversé + CS^2 (A) notes fondamentales en augmentation (64) • S^1 (B) + S^2 (Sp) 67 • S^1 (A) do m. 69 • S^1 (B) do m. 76	* Exposition (82-93) S^3 - R^3 - S^3 - R^3 ↓ ↓ ↓ ↓ (B)-(T)-(A)-(S) R^1 (Sp) 89 R^1 (T) 90 S^3 (Sp) 91) * Developt R^3 (P) 92 R^3 (T) + S^1 (P) 93 S^3 (Sp) 94 S^3 (B) 97 + CS^1 (T) renversé 98 S^1 (P) + S^3 (B) 101 S^3 (B) 113 S^1 (P) 114 avec mouvement continu de doubles croches rappelant le sujet II pendant toute cette période

Table des abréviations :

M = Majeur	CS = Contre-sujet	B = Basse
m = mineur	Sp = Soprano	P = Pédalier
S = Sujet	A = Alto	S^1 = Sujet Fugue 1
R = Réponse	T = Ténor	

Il existe une parenté intime entre les thèmes du Prélude et ceux de la Fugue : les cinq premières notes du CS^1 sont issues du renversement du thème A du Prélude. Les notes pivots de S^2 sont celles de S^1. Le CS^2 (notes principales) calque son mouvement mélodique sur le thème A du Prélude. Les huit premières notes de S^3, basées sur l'ambitus de quinte juste descendante, reprennent en désordre les cinq notes du thème du Prélude...

La symbolique ternaire est ici encore très accomplie, mais comme le remarque Jacques Chailley, il semble y avoir inversion dans la présentation des sujets de la Fugue : S^1 serait le Père, S^2 l'Esprit Saint, S^3 le Fils. D'ailleurs, la partie de pédalier de la fugue centrale est absente, comme au cours de la présentation de C dans le Prélude (mes. 71).

Dans la troisième fugue, S^1 est superposé à S^3 et conjugué au principe de doubles croches de S^2. La progression thématique de la Triple Fugue est liée à une évolution rythmique rigoureuse : 1) rondes, blanches et noires en ₵; 2) + croches en $\frac{6}{4}$; 3) + doubles croches en $\frac{12}{8}$.

Conclusion

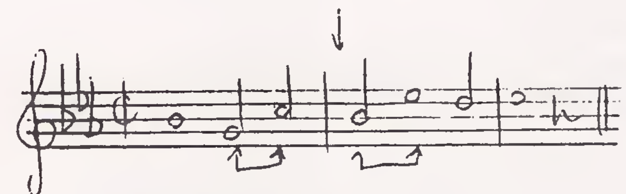
La Fugue est l'aboutissement du Prélude et de l'ensemble de la messe pour orgue. Lier les deux pièces pour les besoins du concert équivaut à isoler leur logique du contexte fonctionnel et théologique de la IIIe Clavier Übung.
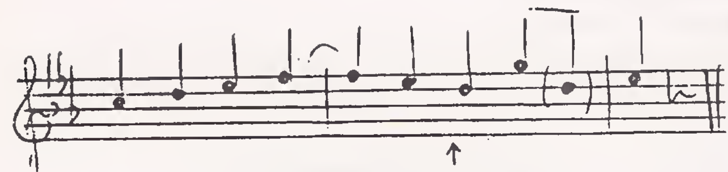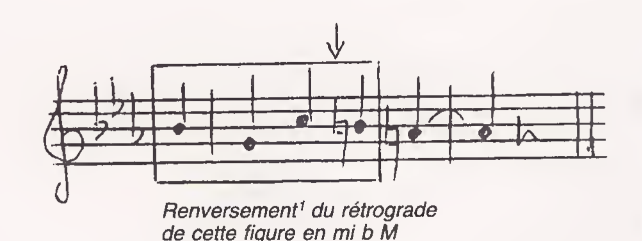


Figure d'accompagnement du thème C du Prélude, au soprano (mes. 78)



Renversement[1] du rétrograde de cette figure en mi b M



Fugue : Sujet 1 issu de la figure précédente Principe de quarte étendu

Comme dans la plupart des œuvres pour orgue de Bach, aucune indication précise de registration ne vient secourir l'interprète (à part la mention "organo pleno"). La connaissance des instruments sur lesquels jouait le Cantor, ainsi que le respect de son écriture "déjà registrée" semblent être deux principes qui doivent guider l'organiste. En conséquence, bien qu'on constate que le fait de l'absence de précisions soit un usage assez répandu à l'époque, ou dénote une préoccupation secondaire du compositeur, une juste mesure est certes nécessaire.

Bibliographie

- Roland de Candé, **Jean Sébastien BACH**, Paris, Editions du Seuil, 1984, 496 p.
- Cantagrel (Gilles), **Bach en son temps**, Paris, Hachette, 1982, 568 p.
- Chailley (Jacques), **Les Chorals pour orgue de J.S. Bach**, Paris, Leduc, 1974, 267 p.
- Duparcq (Jean-Jacques), "Contribution à l'étude des proportions numériques dans l'œuvre de Bach" in **La Revue Musicale**, n° 301-302, Paris, 1977.

Discographie :

- Bach - L'œuvre d'orgue III (dont Clavier Ubung III) par Michel Chapuis à l'orgue Beckerath (St. Paul de Hamm - Westphalie). Disque Valois CMB 3.

association des professeurs d'éducation musicale

Siège Social :
65, rue La Bruyère, 92500 Rueil-Malmaison

Au cours de son Congrès 1985, qui se tiendra du 26 au 29 octobre, l'APEMu organise une

journée musique - informatique

le LUNDI 28 OCTOBRE

Il serait intéressant que tous ceux qui ont une expérience d'informatique musicale, et qui souhaitent la faire connaître, prennent contact avec la coordinatrice de l'équipe d'animation, notre collègue Hélène BARON-PLANEL (La Magnanerie - Route de Saint-Gervais - Marsanne 26740 Montélimar).

Lieu du Congrès :
Centre Culturel "Les Fontaines - 60500 Chantilly

La participation au Congrès est réservée aux membres de l'Association à jour de leur cotisation 85-86 (il sera possible de s'inscrire à l'Association au moment du Congrès).

LA GRAND-MESSE DE BACH

par **Philippe A. AUTEXIER**

Bien des œuvres n'ont pour titre que le genre auquel elles appartiennent, suivi de leur tonalité. Il est toujours gênant d'évoquer "*la* symphonie en sol mineur" de Mozart quand on sait qu'il en existe deux. Ce l'est d'autant plus pour "la messe en si mineur" de Bach : des cinq *Missae* qu'il a signées, aucune ne justifie un tel éponyme, qui n'est autre que le résultat de l'incompréhension dont l'œuvre en question, la *Grand-Messe* en ré majeur, est victime depuis un siècle et demi. On en a fait aussi, sans réflexion de fond, une "messe catholique". Et comme on ne savait pas à quel moment la majeure partie en avait été composée, on supposa sans grand discernement des dates qui ne manquèrent pas de s'imposer comme des certitudes aux biographes. Aborder la *Grand-Messe* de Bach, c'est accepter d'en reconsidérer l'histoire, l'aspect musical et la signification profonde. C'est partir à la découverte. (1)

Histoire de l'œuvre

Le 27 juillet 1733, Bach présentait au nouveau souverain saxon, Frédéric-Auguste II, une *Missa* :

"En toute dévotion, je remets à Votre Altesse Royale ce modeste travail, fruit de la science que j'ai acquise en musique, en La priant très humblement de la considérer d'un regard bienveillant, non point à cause de sa médiocre composition, mais en raison de la clémence qui fait Son renom par le monde, et ce faisant de daigner me prendre sous Sa très haute protection. Depuis plusieurs années que je dirige la musique des deux principales églises de Leipzig, j'ai eu à supporter mainte vexation imméritée, parfois même une diminution des revenus occasionnels attachés à ma fonction, toutes choses qui cesseraient totalement si Votre Altesse Royale me faisait la grâce de m'attribuer un titre à Sa chapelle royale [...]." (2)

La *Missa* ainsi offerte ne comprenait qu'un *Kyrie* et un *Gloria,* comme toutes les autres musiques de ce genre conçues par Bach. La liturgie luthérienne, en effet, ne permettait pas l'exécution d'une messe complète pendant l'office. Le *Credo* et, sauf occasion particulière, le *Sanctus,* étaient chantés par tous les fidèles en choral (avec le texte allemand) ou en grégorien (avec le texte latin). *L'Osanna,* le *Benedictus* et *L'Agnus Dei*, qui figurent dans l'ordinaire de la messe catholique romaine, n'étaient plus au répertoire luthérien au temps de Bach. (3) Les musiciens ne composaient donc qu'un *Kyrie-Gloria*, qu'ils baptisaient simplement *Missa.* Si, pour une occasion spéciale (Noël, par exemple), ils devaient écrire un *Sanctus,* dans leur esprit celui-ci ne pouvait pas former un tout avec le *Kyrie-Gloria.* Bach a signé trois *Sanctus,* dont un, nettement antérieur à la *Missa* de 1733, lui sera associé quand l'idée d'une grand-messe se concrétisera. C'est assez dire que Bach n'agit pas selon les critère de son temps — ou bien que la nouvelle œuvre est catholique romaine. Il faut rejeter d'emblée la seconde hypothèse : Bach suit le texte de la messe tel que Luther l'a transmis (4) et, comme nous le verrons, il emploie dans sa partition des symboles qui montrent son intention luthérienne. La *Missa* offerte à Frédéric-Auguste II, roi catholique, n'est donc pas destinée à sa chapelle. Elle a dû être écrite entre le décès du roi Frédéric-Auguste Ier, le 31 janvier 1733, et le service religieux fêtant l'accession au trône de son fils, le 21 avril suivant, à l'église luthérienne Saint-Nicolas de Leipzig. (5)

En examinant le papier utilisé par Bach et en identifiant les copistes des parties les plus anciennes, Georg von Dadelsen a montré que le *Sanctus* fut composé dès 1724. Certaines copies des parties datent aussi de 1727 environ. Une seconde version de la partition, qui est celle intégrée par Bach dans la *Grand-Messe*, a été rédigée vers 1748. De cette dernière période datent également le *Symbolum Nicenum (Credo)* et toute la section conclusive. C'est donc à la fin de sa vie que Bach a entrepris l'achèvement de l'œuvre. A l'exception du *Sanctus* et, peut-être, de la *Missa*, il ne l'a jamais entendue.

Analyse des formes

Au premier abord, la *Grand-Messe* choque. Le *Laudamus,* par exemple, dont le texte se compose en tout et pour tout de quatre verbes conjugués à la première personne du pluriel, est chanté par un soprano solo, ou première personne du singulier de l'ensemble vocal. Attendre le quatrième morceau pour faire chanter le chœur dans le ton principal ne semble guère plus conséquent. En fait, le mode de pensée de Bach est contraire au nôtre : il procède du général (forme) au particulier (thème). (6)

Le dessin général de la *Grand-Messe* est celui d'un long crescendo où la prière du pécheur *(Kyrie)* s'élève jusqu'à la louange de Dieu *(Osanna),* puis cède le pas à l'apaisement que procure une foi inébranlable *(Dona nobis pacem).*

C'est donc intentionnellement que Bach tourne autour du ton principal dans les deux Kyrie. Il commence par le relatif mineur et termine par celui de la dominante. Le cycle tonal du *Kyrie* (si-ré-fa dièse) correspond ainsi aux notes d'un accord parfait mineur qui fait contraste avec l'éclat du morceau suivant, en ré majeur.

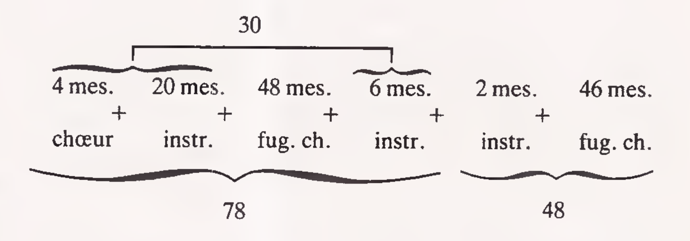
Le *Gloria* confie au chœur tous les numéros correspondant à la suite de Fibonacci, qui n'est autre que l'application aux nombres entiers de la section d'or. (7) Dans ces conditions, le deuxième numéro *(Laudamus te)* ne saurait être attribué au chœur; Bach y met l'accent sur le pronom "te" en écrivant pour le second soprano, deuxième personne du singulier de l'ensemble vocal. Le *Gloria* est avant tout un chant de louange. Seuls les versets *Qui tollis* et *Qui sedes* s'en détachent pour rappeler le *Kyrie* ("miserere nobis" = "eleison", en passant du grec au latin). Bach leur assigne donc le relatif mineur, gardant pour les autres morceaux un enchaînement de trois quintes qui tournent autour du ton principal (sol-ré-la). (8)

Dans tous les numéros impairs du *Symbolum Nicenum* apparaît un chœur à cinq voix. Son caractère brillant s'estompe dans le *Crucifixus* central par la suppression des premiers sopranos. Bach rend ainsi au plan formel le symbole de la croix, signe du chrétien *(Credo)* et objet du *Crucifixus.* Même les tonalités utilisées révèlent cette structure cruciforme : un axe vertical porte le ton principal, son relatif mineur et la sous-dominante de ce dernier, tandis que l'axe horizontal fait succéder la sous-dominante (sol majeur), son relatif mineur et la dominante. Le cycle des quintes, présent dans le *Symbolum Nicenum* comme dans le *Gloria,* s'est élargi à mi et à si.
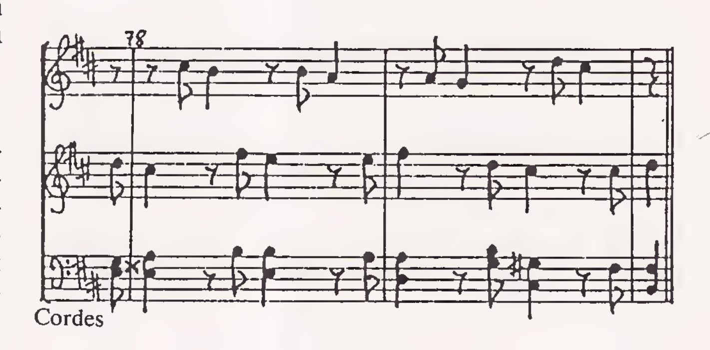
	1 - RE (Père)	
	2 - si (Incarnation)	
3 - SOL (Fils)	4 - mi (Passion)	6 - LA (Esprit Saint)
	5 - RE (Résurrection)	
	7 - RE (Rémission)	

Le reste de la messe, dont le *Sanctus* n'est que la première partie, s'inscrit dans un accord parfait majeur (sol-si-ré). Bach est passé de la prière du *Kyrie* à l'expression du sentiment de paix accordée par Dieu.

Au niveau de chaque morceau, la construction reste aussi rigoureuse. (9) Pour le premier chœur du *Gloria,* Bach emploie une forme ternaire symétrique : 33 + 33 + 34 mesures. (10) Le premier *Kyrie* possède la structure la plus complexe de toute la messe :



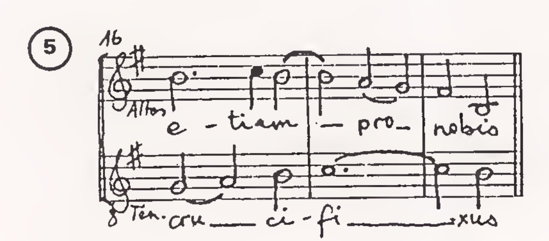
Ses 126 mesures se répartissent en deux segments principaux selon la section d'or (126 × 0,618 77,8), c'est-à-dire qu'à la fin de la mesure 77 commence la seconde fugue, avec son accompagnement caractéristique de "soupirs". (11)
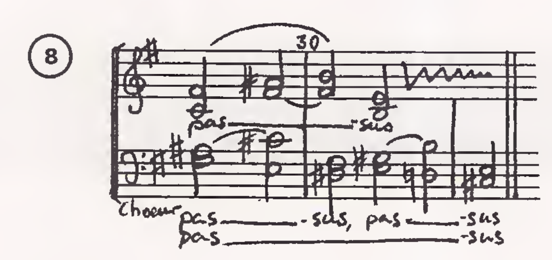


Bach emploie donc une suite de Fibonacci de base 6 :

Base 1 : ... 5 . 8 . 13 . 21 ...
Base 6 : ... 30 . 48 . 78 . 126 ...

La structure du *Crucifixus* ne correspond pas à sa forme primitive, le chœur initial de la douzième cantate *(Weinen, klagen,* 1714). (12) Dans la nouvelle version, Bach expose treize fois (13) un thème de passacaille. A certaines répétitions, qu'il choisit selon la suite de Fibonacci, il met en valeur les mots-clefs du texte :



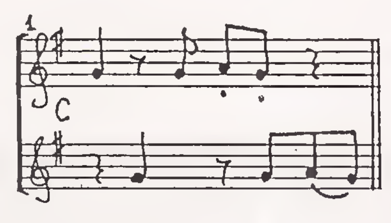


(13) "sepultus est", avec la nuance piano.

On voit que les choix structurels de Bach correspondent à une interprétation théologique du texte de la messe, que les symboles sont appelés à préciser. A son époque, la musique dépourvue de figuralisme n'existe pas. Mais toutes les œuvres sont loin de révéler pour autant une conception théologique.
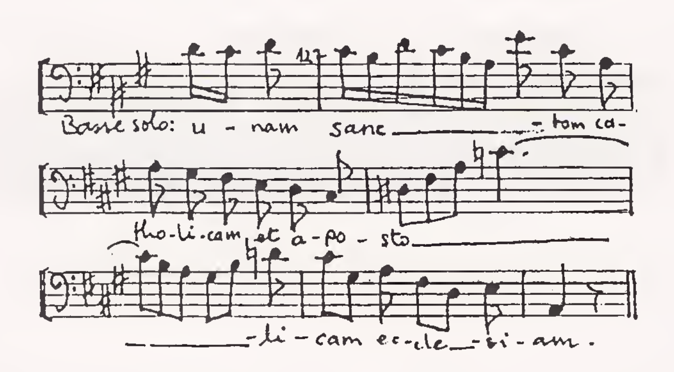
Une musique luthérienne

Comme l'indique son titre, le texte du *Symbolum Nicenum* remonte au concile de Nicée, que l'empereur Constantin avait réuni en l'an 325. Complété en 381, le symbole est toujours resté l'acte de foi chrétien. L'objet majeur du concile de Nicée avait été d'asseoir le dogme de la consubstantialité du Père et du Fils. En s'appuyant sur une patristique élémentaire, Luther lui donna une forme nouvelle. Il établit une distinction entre le *Dieu caché,* un dieu de colère, de puissance, de majesté, incompréhensible et insaisissable qui détermine notre destinée (prédestination, serf arbitre), et le *Dieu révélé,* le Christ habité de l'Esprit Saint, majesté divine qui s'est abaissée jusqu'aux hommes par l'incarnation avant de s'élever au plus haut des cieux. Bach transcrit toute cette théorie dans la première mesure du deuxième numéro de son *Symbolum Nicenum (Et in unum Dominum) :*

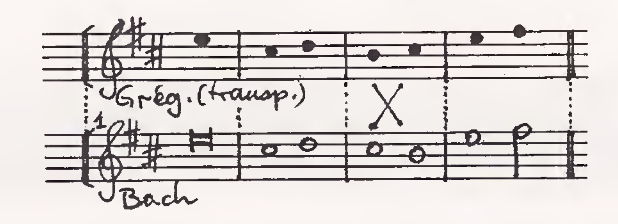


Mélodiquement, la formule est strictement identique à chaque instrument. Mais l'articulation est différenciée : le premier violon (première personne de la Trinité, le Père) détache les notes comme dans une expression d'autorité; le second violon les formule avec une douce liaison, à la manière du Sauveur. (14)

Il y a un verset du *Symbolum Nicenum* dont Bach se refuse à faire un morceau à part, celui que Luther avait maintenu à condition de l'entendre dans son sens ancien, étymologique : "Et unam sanctam" (Et une église sainte, catholique et apostolique). Le deuxième adjectif du verset signifie "universel" en grec. Progressivement, Bach accorde une importance plus grande au mot "apostolicam" en l'ornant du chant le plus expressif de toute la section :

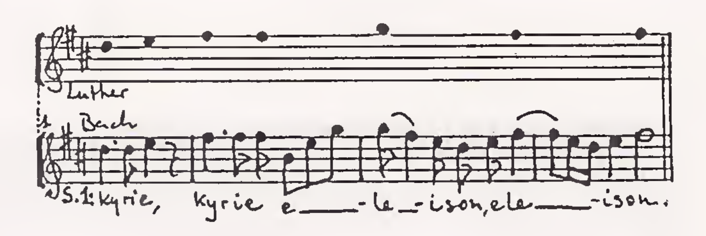


On a souvent appuyé l'affirmation que Bach aurait écrit une messe catholique sur le fait que le *Credo* grégorien (15) aurait été cité par lui rien moins que deux fois dans le *Symbolum Nicenum :*



La citation n'est pas littérale. Elle l'est encore moins dans le *Confiteor,* qui rappelle bien quelques passages du second *Credo* grégorien, mais qui possède aussi une quarte caractéristique que l'on chercherait en vain dans la "source". Plus probablement, Bach adopte une forme utilisée jadis dans les églises luthériennes où, comme on le sait, le *Credo* latin n'avait pas été aboli.

En tout cas, c'est un thème de Luther lui-même que Bach place en tête de la messe (16) :



MISS					
KYRIE					
KYRIE I Chœur en si (SSATB) 126 mesures	CHRISTE Duo en RE (SS) 85 mesures	KYRIE II Chœur en fa dièze (SATB) 59 mesures	GLORIA GLORIA ET IN TERRA Chœur en RE (SSATB) 177 mesures	LAUDAMUS Air en LA (S^2) 62 mesures	

SYMBOLUM			
CREDO CREDO PATREM Chœurs en RE (SSATB) (S^{1-2}ATB) 129 mesures (45 + 84)	ET IN UNUM DOMINUM Duo en SOL (S^1A) 80 mesures	ET INCARNATUS EST Chœur en si (SSATB) 49 mesures	CRU Chœ (S 49 r
Cantate 171 (1729)			Car (

SANCTUS (1724/1748)	FINE		
SANCTUS PLENI SUNT Chœur en RE (SSATB) 168 mesures (47 + 121)	OSANNA Chœur en RE (SATB-SATB) 148 mesures	BENEDICTUS Air en si (T) 57 mesures	OSA Chœu (SATI 148 r
	Cantate 215 (1734)	Cantate perdue	Repris

(1733)					
	GLORIA				
RATIAS	DOMINE DEUS	QUI TOLLIS	QUI SEDES	QUONIAM	CUM S. S.
eur en RE SATB) mesures	Duo en SOL (S^{1}T) 94 mesures	Chœur en si (SSATB) 50 mesures	Air en si (A) 86 mesures	Air en RE (B) 127 mesures	Chœur en RE (SSATB) 128 mesures
ntate 29 1731)		Cantate 46 (1723)			

CENUM (1748)				
XUS	ET RESURREXIT	ET IN SANCTUM SPIRITUM	CONFITEOR	
			CONFITEOR	ET EXPECTO
n mi 3) res	Chœur en RE (SSATB) 131 mesures	Air en LA (B) 144 mesures	Chœurs en RE (SSATB) 251 mesures (146 + 105)	
12)			Cantate 120 (1728)	

748)		
IA	AGNUS DEI	DONA NOBIS PACEM
RE TB) res	Air en sol (A) 49 mesures	Chœur en RE (SATB) 46 mesures
anna	Cantate 11 (1733)	Reprise Gratias

LEGENDE

S^{1} : Premier soprano (solo ou chœur)
S^{2} : Second soprano (solo ou chœur)
A : Alto (solo ou chœur)
T : Ténor (solo ou chœur)
B : Basse (solo ou chœur)

Les modes sont différenciés par les majuscules (majeur) et les minuscules (mineur). La ligne inférieure indique l'œuvre-source en cas de parodie.

Un autre critère révélant l'interprétation théologique luthérienne dans la *Grand-Messe* est l'emploi par le compositeur de mots-clefs *allemands*. Ces mots déterminent le nombre de mesures des morceaux par le truchement de l'alphabet numérique (17). Celui du second *Kyrie* est *Erbarme*, qui signifie "Prends pitié" (équivalent de l'*Eleison* grec, 59 mesures). Le premier fragment du *Credo* donne *Glaube* (simple tradution allemande du verbe, 45 mesures); le *Crucifixus* concerne le *Sohn* (le "fils" de Dieu, 53 mesures); le *Sanctus* s'adresse au *Herr* (le "Maître" de l'univers, 47 mesures).

La pertinence du symbolisme

Helmuth Rilling (18) affirme que l'analyse du symbolisme dans la musique de Bach est intéressante pour connaître sa genèse, certes, mais aussi "qu'elle a peu à voir avec la forme et l'expression de l'œuvre accomplie et qu'elle ne joue aucun rôle essentiel pour l'exécution ou l'audition". Je ne suis pas convaincu par des propos si péremptoires. Je crois plutôt que tout musicien qui connaît la signification structurelle du *Crucifixus*, par exemple, est à même d'en donner une lecture où les intentions de Bach soient directement perceptibles par l'auditeur. L'expérience a montré, aussi, que depuis que l'on connaît la structure de la *Musique pour cordes, percussion et célesta* de Béla Bartók son interprétation a considérablement évolué. Il se trouve que Bartók, comme Bach, utilise la section d'or et la suite de Fibonacci...

Il existe une preuve matérielle que Bach a compté les mesures de la *Grand-messe* : il a inscrit le nombre de celles du *Patrem omnipotentem* à la fin du chœur. (19) En revanche, il n'existe aucune évidence que Bach ait compté une à une les notes de ses œuvres, comme le veulent beaucoup d'auteurs. Ils y cherchent des symboles. Les nombres obtenus sont si grands et les règles de réduction si floues que les résultats dépendent plus de l'imagination des exégètes que d'une certitude. Que Bach ait pris le temps de compter les notes alors qu'il composait de front la *Grand-Messe, l'Art de la fugue* et bien d'autres pièces — en plus de ses fonctions à Leipzig —, voilà ce qui me semble difficilement acceptable. En ces années-là, le temps lui a manqué et, pour achever au plus tôt l'œuvre qui lui tenait le plus à cœur, il n'a pas hésité à reprendre d'anciennes cantates : tous les morceaux qui suivent le *Sactus* sont dans ce cas. (20) Un tel acharnement à parvenir au *Dona nobis pacem* pour y parodier le *Gratias* ("Merci") à la veille de quitter cette terre possède — au moins pour la postérité — valeur de symbole.

Notes

(1) **Bibliographie.** Toute la discussion de l'œuvre est fondée sur deux éditions de la **partition** : la *Neue Bach-Ausgabe*, vol. I/1, éd. F. Smend, Bärenreiter 1954 (également en partition de poche et en réduction pour piano), et le facsimilé de l'autographe, éd. A. Dürr, Bärenreiter 1965. La **chronologie** des différentes parties de la messe a été admirablement établie par Georg von Dadelsen, *Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs*, Trossingen 1958. Parmi les **études** d'ensemble de la messe, celle de Helmuth Rilling, *Johann Sebastian Bachs H-moll-Messe*, Hänssler 1979, domine : c'est l'œuvre d'un musicien qui a beaucoup fréquenté Bach. Je me suis abstenu de reprendre ses propos, pensant que la quantité inhabituelle des exemples musicaux dans ce livre en rendait l'exposé accessible même à ceux qui n'ont point coutume de lire l'allemand. J'ai aussi consulté Walter Blankenburg, *Einführung in Bachs h-moll-Messe*, Bärenreiter 2/1982, et Nikolaus Harnoncourt, plaquette pour l'enregistrement Telefunhen 1968. Les **écrits** de et sur Bach, fondement de toute documentation biographique, ont été utilisés d'après l'édition de W. Neumann, *Bach-Dokumente*, Bärenreiter 1963, 1969 et 1972, dont le premier volume a été traduit en français par S. Wallon et E. Weber *(Les Ecrits de Jean-Sébastien Bach*, Ed. Entente 1976). A défaut de ces publications onéreuses, le lecteur français a la chance de disposer d'un recueil assez complet de prix modique, *Bach en son temps*, éd. G. Cantagrel, coll. Pluriel 1982. L'étude du **symbolisme**, indispensable à une bonne intelligence de Bach, culmine avec Ludwig Prautzsch, *Vor Deinen Thron tret ich hiermit : Figuren und Symbole in den letzten Werken Johann Sebastian Bachs*, Hänssler 1980, qui ne traite pas de la messe, mais surtout de l'*Art de la fugue*. On peut aussi lire Jean-Jacques Duparcq, *Contribution à l'étude des proportions numériques dans l'œuvre de Jean-Sébastien Bach*, La Revue Musicale 1977. (NDLR : Les ouvrages de l'éditeur Hänssler sont disponibles à : Laudate, Postfach 1120, 7303 Neuhausen-Stuttgart, RFA).

(2) *Bach-Dokumente*, vol. 1, p. 74 (Traduction indépendante de celles signalées à la note 1).

(3) C'est ce qu'il faut déduire de leur absence dans les livres de chant de Leipzig et de Dresde. Ils sont pourtant présents chez Luther. Il convient donc de distinguer la *théorie*, qui correspond sans nul doute au vœu profond de Bach, de la *pratique* liturgique de son temps.

(4) Dans le *Gloria*, il ajoute un mot : "Domine, fili unigenite, Jesu Christe *altissime*". Dans le *Sanctus*, il remplace "gloria *tua*" par "gloria *eius*". Au demeurant, c'est Luther, le traducteur de la Bible, qui a raison, car la source du *Sanctus*, Isaïe VI/1-3, donne bien "plena est omnius terra gloria *eius*". La bulle du 14 juillet 1570 a reconnu le texte "fautif", sans doute parce que celui-ci s'était imposé de longue date : tous les compositeurs catholiques, depuis Guillaume de Machault, ont utilisé le même texte. Pourtant, la liturgie "clémentine", qui remonte à la fin du IVe siècle, donnait "pleni sunt caeli et terra gloria *eius*" (*Didascalia et Constitutiones Apostolorum*, éd. F. X. Funk, Paderborn 1905, vol. 1, p. 507). La même source justifie la présence du mot "altissime" dans le *Gloria* (vol. 1, p. 493). Pour saisir l'importance de ces observations, il faut savoir que Bach, profondément intéressé par la théologie, possédait notamment les œuvres de Luther (cf. Robin A. Leaver, *Bach's Theological Library*, Hänssler 1983).

(5) S'il ne subsiste guère de doute sur la destination de cette *Missa*, il est moins certain qu'elle ait été réellement exécutée. En tout cas, aucun doucument à ce sujet n'est conservé.

(6) Cf. U. Siegele, *Bachs theologischer Formbegriff*, Hänssler 1978, p. 7-8.

(7) Les contemporains de Bach affirmaient que "l'ordre des corps célestes — soleil, lune, étoiles — est le même que celui des proportions musicales" (Andreas Werckmeister, *Der Edlen Musickunst Würde, Gebrauch und Mißbrauch*, Francfort et Leipzig 1691, p. 27). Pour obtenir la suite de Fibonacci, on additionne un nombre à lui-même, puis le résultat au nombre précédent, et l'on répète indéfiniment cette dernière opération. Le rapport entre les résultats correspond approximativement à la section d'or.

(8) A propos du ton de sol, il convient de distinguer la structure théorique (cycle des quintes), confirmée par le *Symbolum Nicenum*, de la structure symbolique : sol y est entrevu comme la *sous-dominante* de ré, donc comme le ton du Christ qui, selon la terminologie luthérienne, s'est *abaissé* jusqu'aux hommes. (Cf. le début de la section "Une musique luthérienne".)

(9) On comprend aisément que je limite mes exemples à trois cas révélateurs : la messe compte 24 morceaux. J'insiste à dessein sur l'importance de la section d'or, que personne n'avait encore relevée dans la musique de Bach. U. Siegele, *op. cit.*, y fait bien allusion dans l'analyse d'une microstructure, mais il affirme aussitôt que toutes les formes de Bach sont binairement symétriques. Je montrerai que non.

(10) Les 34 mesures de la dernière section pourraient bien être dues à une erreur de comptage de Bach!

(11) Le motif du soupir se rencontre un peu partout dans la messe *(Kyrie 1, Domine Deus, Qui sedes, Quoniam, Agnus Dei)*; cf. notamment H. Rilling, *op. cit.*, p. 149.

(12) La réutilisation d'œuvres anciennes permet à Bach bien des améliorations. Il a aussi transformé les numéros 1, 4 et 8 du *Gloria* en une cantate (BWV 191).

(13) Le nombre 13 est le symbole de la mort.

(14) Voir le texte de la *Passion selon Saint Matthieu :* "Mon sauveur veut mourir par amour", et les explications d'Elke Axmacher, *Aus Liebe will mein Heyland sterben,* Hänssler 1984.

(15) *Paroissien romain,* Paris 1958, p. 66-68

(16) Je suggère d'observer en complément la basse des premières mesures de la *Grand-Messe :* le schéma harmonique (I-II-V-VI) est le même que dans le thème de la fugue qui suit.

(17) A = 1, B = 2, C = 3, etc., mais I = J = 9, U = V = 20. On additionne les lettres.

(18) *Op. cit.*, p. 122.

(19) Selon W. Blankenburg, *op. cit.*, p. 67, ce nombre se réduit à 12 × 7, Sagesse divine et Perfection. Ce genre de réduction est difficile à justifier. Comme il est certain que Bach a utilisé des mots-clefs pour déterminer le nombre des mesures, je préfère voir dans 84 le code de *Der Weise* (expression de Luther pour désigner Dieux "le Sage").

(20) Sur la parodie, dans le *Benedictus,* d'une cantate perdue, cf. H. Rilling, *op. cit.*, p. 147. Cette adaptation-là trahit la vitesse à laquelle Bach a dû travailler pour venir à bout de sa monumentale composition.

PASSACAILLE POUR ORGUE EN UT MIN. BWV 582

par **Jean-Jacques Prévost**
Agrégé de l'Université
Organiste du Temple de Fontainebleau

Partitions : Passacaille : Peters vol. I/II. Dupré-Bornemann vol. II/9. Lea Pocket Score vol. VII, p. 39.
Partita : "O Gott, du frommer Gott" : Peters vol. V/II-2. Dupré-Bornemann vol. II/8. Lea Pocket Score vol. II, p. 68.
Orgelbüchlein : Peters vol. V. Dupré-Bornemann vol. XII. Lea Pocket Score vol. II

Discographie sélective :

• Marie Claire Alain (Orgue Schwenkedel, Saint-Donat) ERATO 9266
• Micheline Lagache (Orgue Kern, N.D. des Victoires, Paris) REM 10869
• André Stricker (Orgue Kern de St-Maximin, Thionville) SARASTRO 7817

Avertissement :

Le présent commentaire ne peut-être lu que partition en main, après en avoir numéroté les mesures; la première mesure ne comportant qu'une noire, la fugue commençant sur le troisième temps de la mesure 169.

"Les pièces de genre et de concert tiendraient un rôle secondaire dans l'œuvre [d'orgue] de Bach (une Canzone, une Pastorale, quelques Trios, etc...), si l'on ne devait y rattacher la monumentale Passacaille dont la dernière variation s'amplifie en fugue complète."
(Jacques Chailley, Cours d'Histoire de la Musique, Tome II, p. 163, Alphonse Leduc, Paris 1978)

En analysant récemment la *Cantate BWV 106 :* Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit (Actus Tragicus) (1), j'observais que deux airs, l'un de ténor : "Ach Herr! Lehre uns bedenken...", l'autre d'alto : "In deine Hände..." étaient accompagnés par une basse contrainte ressortissant du domaine de la Chaconne ou/et de la Passacaille et induisant l'idée *d'enchaînement* à la mort (air de ténor) ou de désir *d'union* avec le Christ.

Le Crucifixus de la Messe en si min., le premier versus de chacune des deux Partitas (2) pour orgue : "O Gott, Du frommer Gott" BWV 767 et "Sei gegrüsset, Jesu gütig" BWV 768, le 17e choral de l'Orgelbüchlein : "In Dir ist Freude" BWV 615, et dans une certaine mesure le Prélude pour Orgue en Ut Maj. BWV 547 procèdent également de la Passacaille/Chaconne.

Mais en réalité Bach n'utilisera vraiment chacun de ces deux termes qu'une seule fois : le premier pour sa "monumentale" pièce d'Orgue, le second pour le mouvement final de la deuxième Partita (2) pour violon en ré min. BWV 1004.

ORIGINE ET CARACTERISTIQUES DE LA PASSACAILLE

Le mot : *Passacaille* (en italien Passacaglia), vient de l'espagnol : "*Passacalle*" : passe-rue. Le jour de la fête des corporations de musiciens, nous rapporte Pedrell (3), ceux-ci allaient saluer par une aubade les différents notables de la ville en se déplaçant de maison en maison accompagnés d'une *Chaconne* (4) dont le principe est la réitération à l'infini d'une basse servant de canevas à d'ingénieuses variations dans les autres parties instrumentales ou vocales. En réalité, il s'agit d'une danse populaire à trois temps, lente, voire lascive, ne différant de la *Sarabande,* dont elle adopte par ailleurs le plus souvent le rythme caractéristique : ♩ ♩. ♪ , que par la répétition obstinée de ce motif de basse. (5)

La *Passacaille* induit simplement l'idée supplémentaire d'un *déplacement dans la rue.* Il n'y a donc entre Chaconne et Passacaille aucune différence de contenu, mais simplement de fonction. Progressivement au cours du XVIIe siècle et dans la première moitié du XVIIIe, les danses se stylisent, et deviennent des pièces instrumentales, des formes musicales qui ne se différencient que par leur tempo, leur mesure, leur rythme, leur articulation, leur accentuation, en perdant toute fonction chorégraphique réelle, celle-ci n'étant plus, dans le meilleur des cas, qu'allusive. Elles s'organisent en *Suites, Ordres, Partitas* ou *Lessons,* dans lesquels on retrouve parfois, mais assez rarement Chaconne ou Passacaille. La distinction devient alors à ce point illusoire que l'on voit François Couperin, par exemple, indiquer

"Chaconne ou Passacaille" pour la sixième pièce du premier ordre : *"La Française"* tiré du recueil instrumental *"Les Nations"*. Si on les retrouve si rarement dans la *Suite*, c'est que le principe même de la répétition suppose une certaine durée, laquelle riquerait d'être disproportionnée par rapport à la brièveté des autres pièces.

Par la présence de son pédalier, l'Orgue allait devenir l'instrument tout désigné pour accueillir cette forme : les mains de l'organiste libérées de la contrainte de la basse pourront alors explorer tout à loisir, les possibilités des claviers, la richesse des registrations. *Pachelbel* (1653-1706) (6), et *Buxtehude* (1637-1707), puis *Bach* s'approprieront donc naturellement cette forme si essentiellement faite pour leur instrument de prédilection.

Comment d'Espagne la Passacaille/Chaconne était-elle arrivée en Allemagne ? Anne d'Autriche, la mère de Louis XIV, et Marie-Thérèse sa femme étaient des princesses espagnoles; elles avaient amené des compositeurs de leur pays. *Le deuxième Ordre des "Nations"* de François Couperin s'intitule *"L'Espagnol"*. Certaines de ses pièces de clavecin : *Passacaille en Rondeau, l'Amphibie, Les Dominos,* sont des passacailles. Mais déjà sur les dix-huit pièces d'Orgue connues de Louis Couperin, sept étaient des Chaconnes ou des Passacailles.

Après la révocation de l'Edit de Nantes (1685), l'Allemagne a été une terre d'exil pour nombre de musiciens huguenots. C'est à la petite cour "française" de Zelle près de Lünebourg, que Bach s'est initié en la recopiant à la musique française, notemment celle de Nicolas de Grigny (livre d'Orgue), François Couperin, Louis Marchand, André Raison.

Le principe de la Passacaille/Chaconne a pu également parvenir jusqu'à Pachelbel, ce musicien du sud de l'Allemagne, par le truchement de Froberger (1616-1667) qui a été à Rome l'élève de Frescobaldi, lequel écrivait en 1637 les *"Cento partite sopra la Passacaglia"*. D'autres filiations sont encore possibles par exemple par l'Alsacien Georg Muffat (1653-1704), l'élève de Lully, dont l'*"Apparatus musico-organisticus"* contient une Passacaille...

Au moment où Bach reçoit de Pachelbel et de Buxtehude l'héritage de la Passacaille/Chaconne celle-ci s'est figé dans *l'aspect archétypal* suivant :

- Aspect banal de la basse, avec en général : un départ sur la Tonique et une arrivée sur la Dominante,
- Carrure de 4 mesures à 3 temps binaires
- Rythme assez souvent trochaïque : 𝅗𝅥 ♩
- Tempo modéré
- Mode mineur (7)
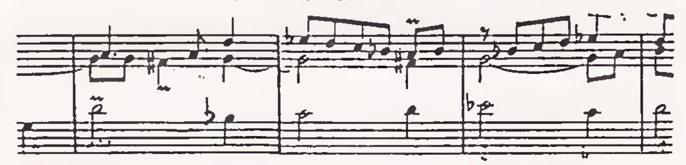
Chez Buxtehude la Chaconne peut servir de *Prélude* (Bux. WV 149 en sol min.), ou de *Postlude* (Bux. WV 137) à un Prélude et Fugue (8). Cette idée d'associer la Passacaille à une Fugue sera reprise par Bach.

LA PASSACAILLE DE J.S. BACH
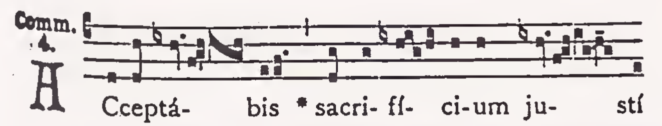
- **Contexte musical**

De par son écriture propre et les influences qu'elles révèlent la Passacaille se situe dans le prolongement des trois *Partitas* (2) pour orgue BWV 766, 767, 768 et des quarante cinq chorals de l'*Orgelbüchlein* BWV 599 à 644. On la situe ordinairement en 1716, 1717, c'est à dire à la fin de la période de Weimar particulièrement prolixe en œuvres d'Orgue.

Les quatre premières mesures de son thème, qui en comporte huit, reproduisent intégralement celui du *"Trio en Passacaille"* qui est, dans le 1er livre d'Orgue d'andré Raison (?-1719) (9), paru en 1688, le *"Christe"* de la messe du deuxième ton.

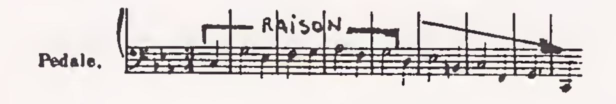


En réalité, l'origine de ce thème est grégorienne. Raison l'a emprunté à la communion du dixième dimanche après la Pentecôte. (10)
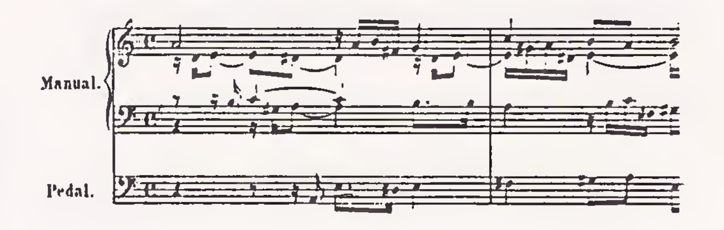


L'idée y est celle du supplice du Christ. Acceptabis sacrificium, Tu as accepté le sacrifice.

Bach prolonge les 4 mesures de Raison, qui évoluent dans l'ambitus restreint de la sixte mineur, de 4 autres mesures (11) faites d'un arpègement descendant sur les notes de l'accord parfait et leur appogiature qui s'immobilise sur la note la plus grave de l'Orgue (do -2). Ex. nº 3



Cet arpègement appogiaturé figure la descente du Christ sur la terre; la clé nous en est donnée par le 1er Choral de l'Orgelbüchlein : *"Nun komm' der Heiden Heiland"*, Le Sauveur des Païens vient maintenant : Ex. nº 4

Nun komm' der Heiden Heiland.



Le 17e versus sera entièrement dévolu à cette image de la descente sur la terre. (voir plus loin l'Ex. n° 13)

On ne peut pas par ailleurs ne pas être frappé par certaines similitudes entre la Passacaille de Buxtehude (en ré min. Bux. WV 161) et celle de Bach : thème anacrousique commençant par une quinte ascendante tonique-dominante, arrêts sur les degrés I-V-VI, rythme trochaïque. Mais plus encore les deux premiers versus des deux passacailles commencent par des syncopes au manuel et ont la même verticalité. Possible hommage de Bach au maître de Lübeck. Il est en effet certain que Bach a connu la Passacaille et les deux chaconnes (mi min. et do min.) de Buxtehude, car, nous apprend Josef Hedar (12), Andreas Bach, l'un des neveux de Jean Sébastien en possédait en 1754 un manuscrit (contenant en outre des œuvres de Reincken, Pachelbel, J.S. Bach) recopié de la main de son frère Bernhardt Bach qui avait été l'élève de Bach à Weimar entre 1715 et 1717.

• La forme

La Passacaille s'achève par une fugue avec laquelle elle ne constitue pas à proprement parler les deux volets d'un diptyque comparables à ceux d'un Prélude et Fugue, Toccata et Fugue ou Fantaisie et Fugue dans lesquels le Prélude, la Toccata, ou la Fantaisie servait d'entrée au Culte alors que la Fugue le concluait (13). La Fugue, simplement indiquée *thema fugatum* s'enchaîne par tuilage sur le dernier temps de la Passacaille, et ce n'est que très arbitrairement que certains organistes, et non des moindres, s'autorisent une césure entre la Passacaille et la Fugue. Cette césure, si elle est faite, est un contresens musical pour au moins deux raisons : le thème est le même que celui de la Passacaille (ce qui n'arrive jamais dans les diptyques que je viens d'évoquer) et que le Sujet entre d'emblée avec son 1er contresujet, ce qui n'arrive jamais dans une fugue indépendante. Cette Fugue est une immense péroraison fuguée *dans* la Passacaille et *non hors* de celle-ci.

La Passacaille contient *vingt et un versus* y compris le premier présentant à nu le thème à la pédale (ex. n° 3). J'emploie à dessein le mot *versus* plutôt que celui plus convenu de *variation,* car il ne s'agit pas ici à proprement parler de variations sur un thème qui peuvent aller jusqu'à une dissolution presque totale de celui-ci. Ici, comme dans les *Partitas* pour orgue le thème est toujours très *prégnant,* même lorsqu'il s'orne ou s'émiette (versus 14-15-16). Ces vingt et un versus ne contiennent aucune modulation (contrairement à Buxtehude) lesquelles sont réservées à la Fugue. Dans la Fugue le Sujet constitué par les quatre premières mesures de la Passacaille (le thème de Raison) réapparait douze fois et traverse les tonalités d'Ut min. (5 fois), sol min. (4 fois), Mi b Maj. (1 fois), Si b Maj. (1 fois) et fa min. (1 fois). La présentation se fait trois fois dans chacune des 4 voix.

• Omniprésence du chiffre 3

Comme dans les Cantates BWV 106 "Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit" et 140 "Wachet auf, ruft uns die Stimme" (14), et surtout le *Prélude et Triple Fugue en mi b* BWV 552 pour orgue, dont la Passacaille pourraît bien être la prémonition, celle ci semble être une représentation musicale de la *Trinité.* Qu'on en juge :

- Ut min., tonalité à *3* bémols
- Mesure à *3* temps
- Nombre de versus : 21 = *3* × 7 (15)
- Nombre de présentation du Sujet : 12 = *3* × 4
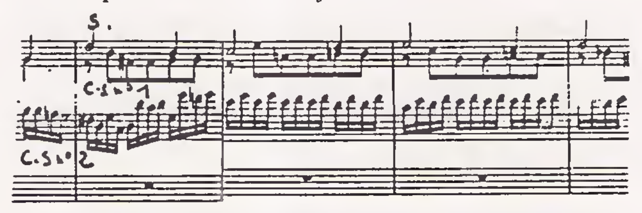
Allons plus loin encore :

• Le 14e versus est à *3* voix, or 14 = 2 + 1 + 3 + 8, c'est à dire : B + A + C + H

• La Fugue est à 4 voix, mais sur les 125 mesures, 49 sont à *3* voix et se répartissent en 5 passages de :
a) 7 mesures (7 le chiffre parfait!) mm 175 à 181
b) 6 mesures : *3* × 2 : mm 194 à 204
c) 12 mesures : *3* × 4 : mm 210 à 221
d) 21 mesures : *3* × 7 : mm 226 à 246
e) *3* mesures mm 270 à 272

b) + e) = 9 = *3* × *3*, mais surtout c) + d) = *33* = *3* × 11

Chacune des *trois voix* est suffisamment caractéristique rythmiquement et mélodiquement pour qu'on puisse y voir :
— le thème majestueux du *Père* : thème de la Passacaille
— le thème douloureux du *Fils* avec ses quartes diminuées douloureuses et ses demi-soupirs haletants : 1er contre-sujet
— le thème volubile et aérien (double-croches) du *Saint-Esprit* : 2e Contre-sujet. Ex. n° 5



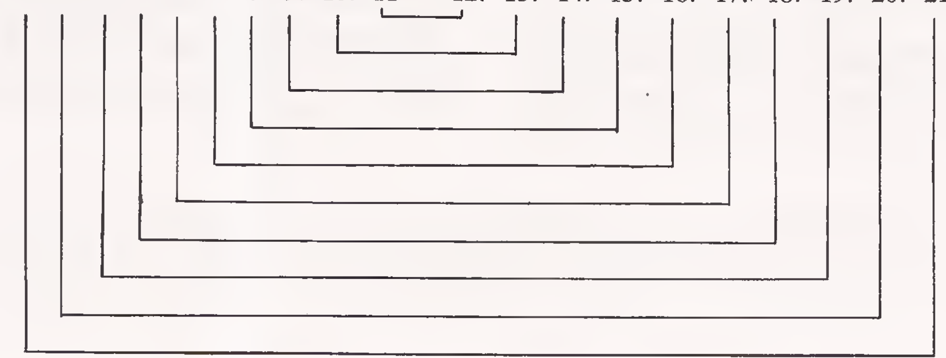
• Enfin la Fugue est nettement en *3* parties (sans être une triple fugue)
— *1ère partie :* Exposition : 29 mesures : 170 à 198 : 5 apparitions du Sujet : ut min. (A) m. 170; sol min. (S) m. 175; ut min. (B) m. 182; sol min. (T) m. 187; ut. min. (A) m. 193.
— *2e partie :* sans pédale, en majeur, 23 mesures : 199 à 221 : 2 apparitions du Sujet : Mi b Maj. (T) m. 199; Si b. Maj. (A) m. 210.
— *3e partie :* Réexposition : 73 meusres : 222 à 293 : à nouveau 5 apparitions du Sujet : sol min. (B) m. 222; ut min. (T) m. 235; sol min. (S) m. 247; fa min. (B) m. 257; ut min. (S) m. 273. Cette troisième partie est plus longue que les deux précédentes réunies, car elle est en fait le couronnement de l'ensemble de l'œuvre, raison supplémentaire pour ne pas jouer la fugue séparément.

• Si l'on additionne 21 (nombre de versus) et 12 (nombre d'apparitions du sujet), on obtient *33* l'âge du Christ. Il n'est pas indifférent de noter que 12 est l'anagramme numérique de 21. On sait à quel point Bach qui était Luthérien, lequel Luther était un moine augustinien, était pénétré d'un souci médiéval hérité précisément de Saint Augustin (le De Musica) de spéculation sur les nombres.
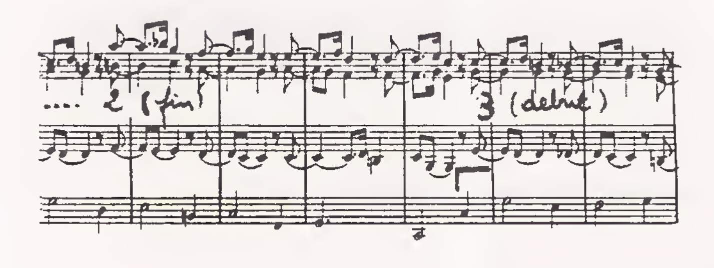
• **Architecture de la Passacaille**
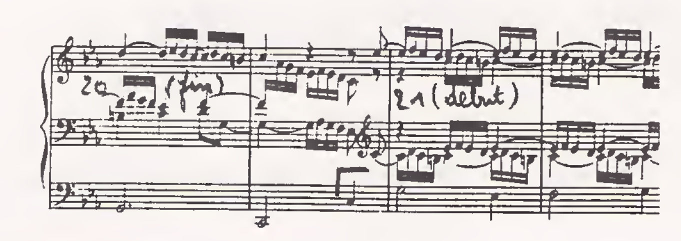
La Passacaille est une simple et splendide *construction baroque,* comme on en rencontre fréquemment chez Bach (16). Rappelons qu'elle consiste en une symétrique des parties qui se reflètent l'une dans l'autre comme les deux branches d'une croix :

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11 — 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. Fugue.
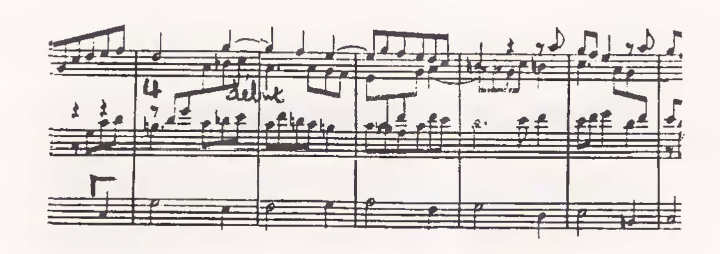


2 ⟷ 21 3 ⟷ 20	Versus hiératiques dans lesquels l'intérêt mélodique est surtout dans le thème de pédale. Ex. nº 6 et 7

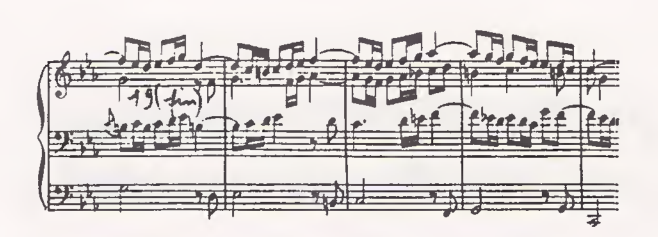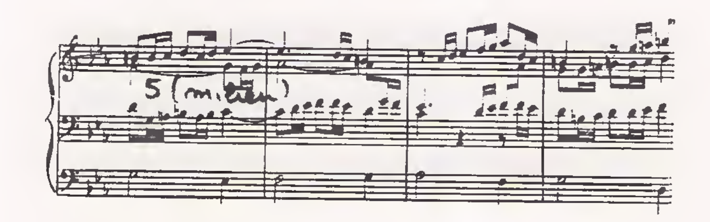




4 ⟷ 19 Anacrouse : 7 ♪ v. 4 dans les voix supérieures
v. 19 à la pédale
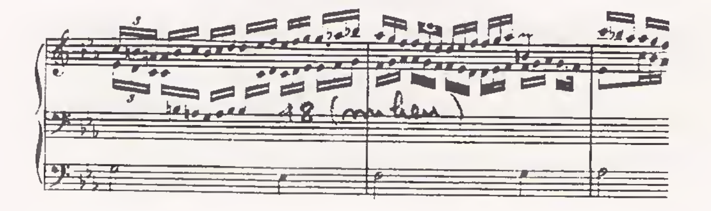
Ex. nº 8 et 9
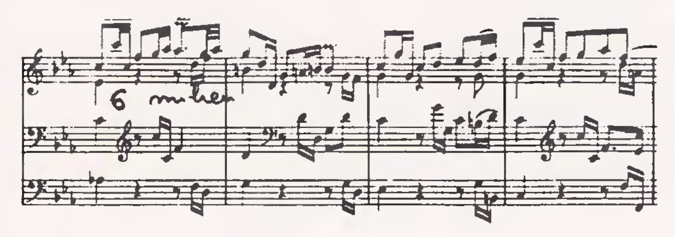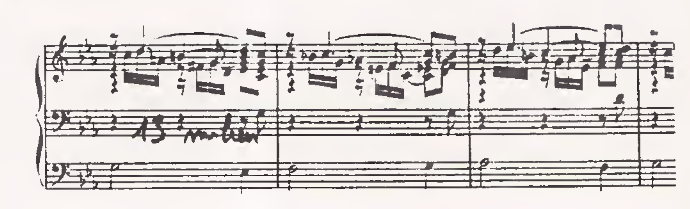




5 ⟷ 18 Cours éléments d'imitation en mouvements conjoints droits ou renversés. Ex. 10 et 11.
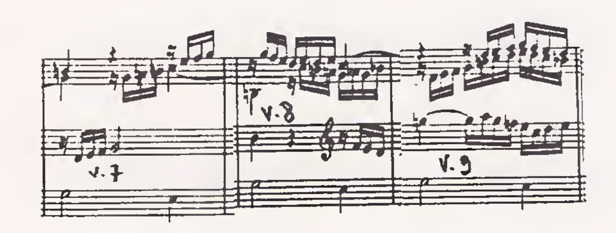




6 ⟷ 17 Deux figuralismes exprimant la descente du Christ sur la terre : v. 6 : sauts descendants d'octaves; v. 17 arpèges descendants appogiaturés (cf. Ex. nº 4). Ex. nº 12 et 13.
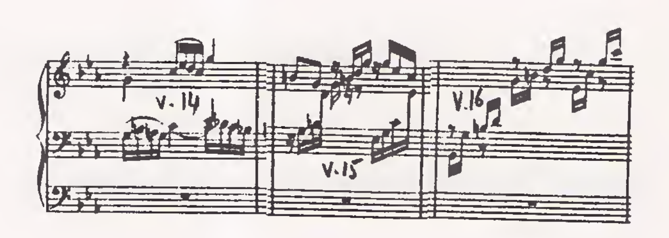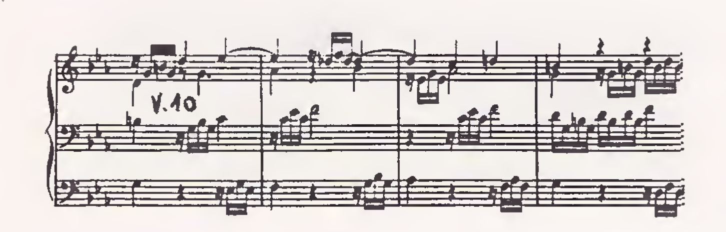




7	⟷	16
8	⟷	15
9	⟷	14

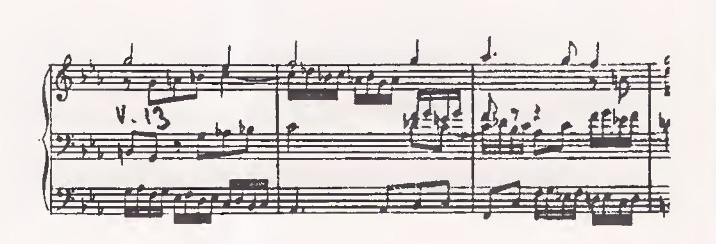
Deux groupes de trois versus solidaires, *le premier* par son rythme : 7 ♬♬ (v. 7 et 16, les double-croches sont dans une seule voix à la fois, v. 8 et 15 dans les 2 voix, v. 9 et 14 dans les 3 voix), *le deuxième* par son absence de pédale. Ex. nºs 18 et 19.
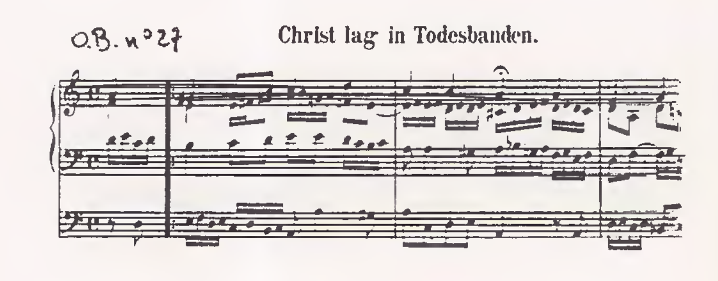




10 ⟷ 13 Deux versus qui expriment des idées antinomiques : la lumière éclatante (v. 10) et les liens de la mort (v. 13 !).
Remarquez 13×13 = 169 : le nombre total de mesures des 21 versus. L'idée du supplice et de la mort du Christ est bien au centre de cette Passacaille.
Le versus 10 est à rapprocher du 3ᵉ choral de l'O.B. et de la Fugue du Prélude et Fugue en sol Maj. BWV 541, tandis que le versus 13 est à rapprocher du 27ᵉ choral de l'O.B. et du Prélude en si min. BWV 544 (17).
Ex. 20, 21, 22, 23.
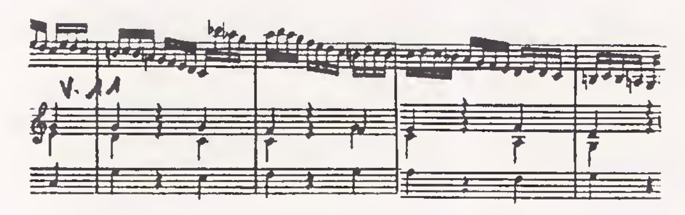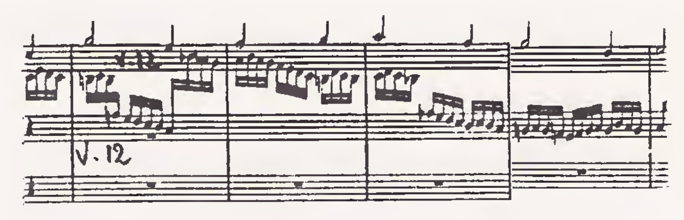




O.B. nº3 **Herr Christ, der ein'ge Gottes-Sohn**
oder:
Herr Gott, nun sei gepreiset.



11 ⟷ 12 Trait continu de double-croches au soprano (v. 11) et à l'alto (v. 12). Ex. 24 et 25.





On constate une symétrie des versus :

- 1 par 1, 5 fois : 4 ⟷ 19; 5 18; 6 ⟷ 17; 10 ⟷ 13; 11 ⟷ 12; ou
- 2 par 2, 1 fois : (2, 3) ⟷ (20, 21); ou
- 3 par 3, 1 fois : (7, 8, 9) ⟷ (14, 15, 16).

Ce qui donne 7 paires (7, le chiffre parfait) soit 14 éléments (BACH = 14). La répartition de ces 14 éléments laisse apparaître aisément quatre groupes de 5 versus (18).
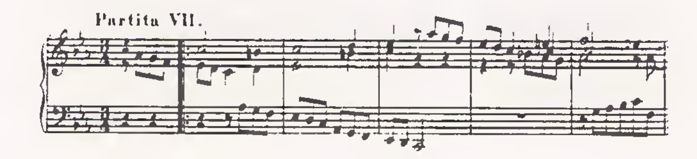
L'aspect répétitif du thème est très habilement occulté par l'enjambement d'une écriture très continue et très soutenue d'un versus à l'autre. Ecriture qui évolue au cours des diverses péripéties d'un style homorythmique vers un style polyphonique. Cette polyphonie s'exaspérera dans une situation nodale et paroxystique, versus 20 et 21, avant de libérer toute l'énergie accumulée dans la fugue finale (19). L'interprète commettrait un grave non-sens musical qui voudrait mettre en évidence un thème (c'est si facile à l'orgue), que le compositeur a mis tant de soin à nous faire oublier.

Seize versus sur vingt et un (4 à 10, 13 à 21) sont faits chacun d'une très brève cellule mélodico-rythmique donnant immédiatement lieu à des *strettes* en mouvement droit ou renversé dans toutes les voix qui ne comportent pas le thème. En cela l'écriture de la Passacaille s'apparente étroitement à celle de la plupart des chorals de l'*Orgelbüchlein* et n'a rien à voir avec la virtuosité des Préludes ou plus encore des Toccatas ou le contrepoint souvent à 5 voix d'une sévère complexité des Fantaisies.
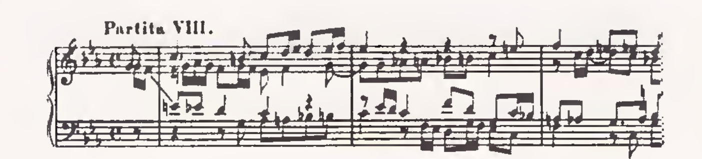
Si, comme nous croyons l'avoir montré, la Passacaille annonce le futur *Prélude et Triple Fugue en Mi b Maj. BWV 552* du Dogme en musique, ses procédés d'écriture semblent avoir eux-mêmes été éprouvés dans la *Partita : "O Gott, Du frommer Gott" BWV 767,* également en Ut min. assez souvent datée de la période d'Arnstadt où Bach était organiste de l'Eglise St Boniface entre 1703 et 1707.

On peut rapprocher l'un de l'autre les *versus* et les *partite* suivants :

Passacaille : versus 4. ⟷ O Gott... : Partita VII. Ex. : 26.
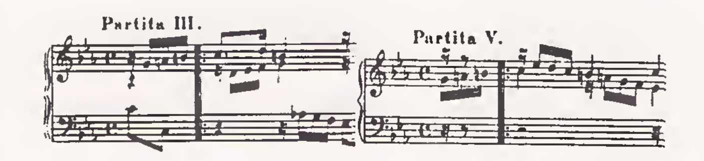


versus 5 ⟷ Partita VIII. Ex. 27.



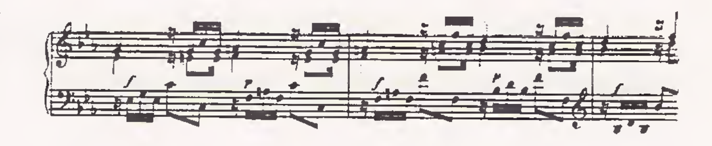
versus 6 ⟷ Partita VI. Ex. 28.
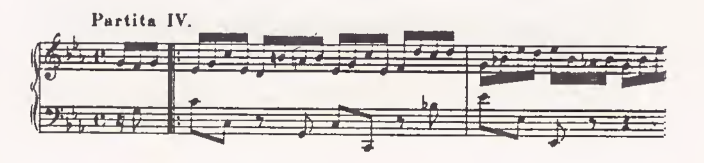


versus 7, 8, 9 ⟷ Partita III et V. Ex. 29.
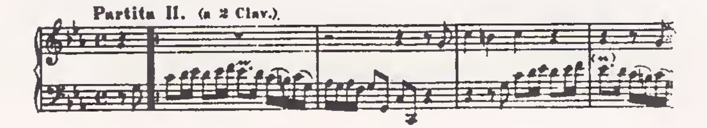


versus 10 ⟷ Partita IX, 2e partie. Ex. 30.



versus 11 et 12 ⟷ Partita IV. Ex. 31.



La Partita II est sur une basse obstinée assez libre préfigurant le principe de la future Passacaille. Cette basse est répétée 6 fois dans le ton principal (la dernière répétition est élargie). Ex. 32.



Le principe souverain de l'imitation qui anime l'écriture de la Passacaille induit l'idée d'une *conversation intérieure* entre les trois personnes de la *Trinité,* en même temps que celle de leur identité, de leur interdépendance, ce qui se traduit par un désir d'obéissance s'agissant de la destinée du Christ. C'est cette idée de l'*obéissance* qui est au centre du choral : *O. Gott, Du frommer Gott,* dont voici le texte et la traduction des trois premières des huit strophes.

O Gott, du frommer Gott du Brunquell guter Gaben ohn den nichts ist, was ist, von dem wir alles haben, gesunden Leib gib mir und dasz in solchem Leib ein unverletzte Seel und rein Gewissen bleib.	O Dieu, Dieu pieux source de tous biens Sans qui rien n'est de ce qui est, De qui nous avons tout, Permets-moi la santé du corps Et que dans un tel corps Demeure une âme intègre Et une conscience pure.
Gib, dasz ich tu mit Fleisz, was mir zu tun gebühret, wozu mich dein Befehl in meinem Stande führet. Gib, dasz ich tue bald zu der Zeit, da ich soll, und wenn ichs tu, si gib, dasz es gerate wohl.	Permets que je fasse avec application, Ce qu'il convient que je fasse, Dans la situation Où ton ordre me conduit. Permets que je le fasse bientôt Au temps où je le dois, Et quand je le fais Permets que cela réussisse bien.
Hilf, dasz ich rede stets, womit ich kann bestehen; lasz kein unnützlich Wort aus meinem Munde gehen; und wenn in meinem Amt ich reden soll und musz, so gibt den Worten Kraft und Nachdruck ohn Verdrusz.	Aide-moi, afin que je dise toujours Par quoi je peux subsister; Ne laisse sortir aucun mot inutile De ma bouche Et lorsque dans ma fonction Il faut que je parle, Donne aux mots de la force Et de la vigueur sans dépit.

Johann Heermann (1585-1647)

La Passacaille nous apparaît donc comme une extraordinaire projection musicale du concept de la Trinité. Mais pour Bach au centre de la Trinité rayonne le Christ sans lequel elle ne nous serait pas même révélée. Les quatre mesures d'André Raison n'étaient pas séduisantes pour Bach pour leur seul potentiel contrapuntique, mais surtout parce qu'elles plaçaient le *Christe* au cœur de son œuvre, le Christ acceptant pour notre salut la condamnation et la mort, Acceptabis sacrificium... La Foi du musicien catholique et celle du Protestant se lovent *ici* autour de l'Essentiel.

La Passacaille, une œuvre de "genre", ou de concert ?...

Je ne suis pas sûr que Bach ait eu deux encriers : l'un pour la musique sacrée, l'autre pour la musique profane, mais en ce qui concerne la musique d'orgue, ma conviction est absolue : l'Orgue est pour Bach un instrument *"mis à part"* pour Dieu, et il n'est que cela.

Qu'on me permette pour conclure de risquer une dernière hypothèse qui serait peut-être assez belle pour être vraie.

Nous rapportions plus haut que la datation convenue de cette œuvre est la fin de la période de Weimar : 1716-1717. Bach aurait eu 31 ou 32 ans. Et si Bach l'avait écrite à 33 ans ? Donc en 1718 alors qu'il venait d'arriver à Köthen où il savait qu'il n'aurait plus d'orgue permanent à sa disposition, étant dans ses nouvelles fonctions essentiellement musicien de cour. Or la période de Weimar (1708-1717) a été la plus riche de toutes dans le domaine de l'orgue. Je serais tenté de voir dans cette Passacaille les stygmates musicaux de la passion du Christ que Bach aurait porté en sa 33ᵉ année, en même temps qu'un douloureux adieu (qu'il pouvait à cette époque croire définitif) à l'Orgue *son* instrument. Adieu peut-être en forme de sacrifice et d'offrande ?

NOTES :

(1) in L'Education Musicale, supplément au n° 312, Novembre 1984.

(2) Le mot *Partita* désigne deux formes musicales différentes : l'une est une suite de danses, l'autre une *série de variations pour orgue* (ou à défaut pour clavecin *sur un choral.* Cette dernière forme a été notamment illustrée par Samuel Scheidt (1587-1654), Johann Pachelbel, et Johann Gottfried Walther (1684-1748) l'ami de Bach.

(3) Felipe Pedrell, compositeur et musicologue espagnol (1841-1922).

(4) D'après le Littré (Ed. Pauvert, 1957), "chacon (n) e" pourrait venir du basque chocuna : gentil, joli. Mais à la même époque, fin XVᵉ siècle, et XVIᵉ siècle, le mot espagnol chacona désigne les rubans du plastron de la chemise de l'homme qui était un élément important des danses à cette époque là. La chaconne était, semble-t-il, au départ une danse essentiellement *masculine.* Elle s'accompagnait de castagnettes et de *strophes parlées.* Elle semble avoir transité au Mexique et avoir existé au Portugal sous le nom de chacota : danse populaire très vive, danse de fête.
Pour un aperçu historique sur l'évolution de la chaconne et de la passacaille, se reporter aux excellents articles de notre collègue *René Kopff* in : Marc Hönegger : *Science de la Musique,* Edition Bordas, Paris 1977, Tome I pages 159-160, Tomme II pages 759-760.

(5) Certaines *Sarabandes variées,* comme celle en ré min. de la XIᵉ Suite pour clavecin de Häendel, différent très peu de la Chaconne.

(6) Le célébrissime *Canon* de J. Pachelbel est en réalité une chaconne. Il est probable qu'une mauvaise traduction de l'italien *Ciacona* soit responsable de la confusion.

(7) La Chaconne du *Prélude, Fugue et Chaconne en Ut Maj. Bux. WV 137* de Buxtehude échappe à toutes ces caractéristiques ! Le thème est très typé, la carrure est de 3 mesures, le rythme n'est pas trochaïque, le tempo rapide, le mode : majeur ! Ainsi que la chaconne en sol min. qui ouvre le grand *Prélude et Fugue en sol min. Bux. 149* qui ne conserve que la caractéristique du mode min.

(8) La chaconne en ré min. de Pachelbel est souvent associée arbitrairement à un Prélude et à une Fugue en ré min. indépendants pour en faire un triptyque "alla Buxtehude"! (n° 1, 8 et 12 de l'Edition Bärenreiter 238).

(9) André Raison : organiste du Grand Siècle Français, en particulier à l'abbaye de Sainte Geneviève entre 1666 et 1716.
Le trio en Passacaille se trouve, en particulier, pp. 70-71, dans le vol. 1 de la très célèbre *Anthologie des Maîtres de l'Orgue Français,* de Félix Raugel.

(Suite page 58)

Peut-on restituer le Plan de l'Offrande Musicale ?

par **Jacques CHAILLEY**

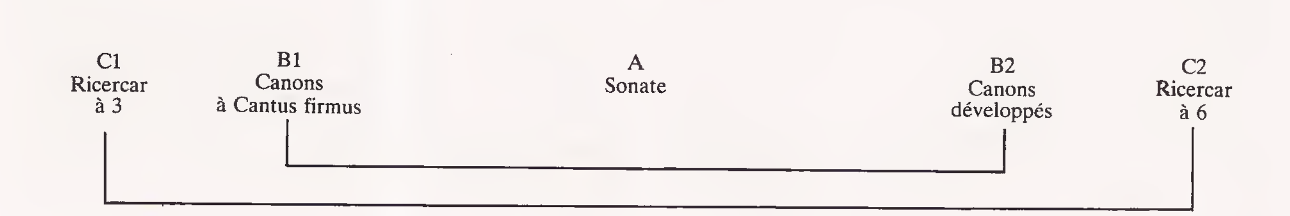
Comme l'*Art de la Fugue,* l'*Offrande Musicale* est présentée dans les différentes éditions avec de telles divergences de classement (voir tableau annexé) qu'il est devenu pratiquement impossible de s'y reconnaître. Nous croyons être parvenu pour l'*Art de la Fugue* à dénouer l'imbroglio (1). Peut-on espérer un dénouement analogue pour l'*Offrande Musicale* ? (2).

On ne retracera pas ici l'histoire de l'œuvre, bien connue. Que le récit traditionnel, le plus souvent inspiré de l'ouvrage de Forkel (1802), comporte de multiples enjolivements de détail, on l'établira plus tard; cela importe peu, comme il importe peu que ce soit ou non le roi en personne qui ait élaboré le "thème royal". L'essentiel réside dans le magistral traitement que le "vieux Bach" a su faire subir au *thema regium* : 2 grandes fugues, l'une à 3, l'autre à 6 voix, intitulées toutes deux *ricercar;* une sonate en trio; dix canons, dont 5 traitent le thème royal en cantus firmus et 5 le font participer au canon lui-même en le prolongeant par une partie libre. Soit 13 pièces de longueur très inégale, dont il ne reste aucun manuscrit, hormis une réduction pour clavier du dernier ricercar.

Quant à l'édition originale, elle présente ces 13 pièces de telle manière qu'il est à peu près impossible, non seulement d'y déceler un critère de continuité, mais même de déterminer l'ordre dans lequel se suivent des cahiers qui de l'un à l'autre changent de présentation et même de format.

On peut donc se demander — et on l'a fait — si l'on se trouve devant une œuvre cohérente, ou bien devant une série de compositions indépendantes les unes des autres et que seul relierait un thème commun.

Le premier à avoir essayé de reconstituer un plan d'ensemble paraît avoir été Hans Theodor David, qui en 1945 publia une étude dans laquelle, mettant en valeur la symétrie des groupes, il proposait de placer la sonate, seul morceau à ne pas avoir de répondant, au centre d'une construction symétrique des canons et des fugues. D'où le plan ci-après :



Ce plan était d'autant plus plausible que cette architecture était familière à Bach : Geiringer a démontré (3) que c'est à un dessin analogue que conduit le relevé des reprises de chœur si fréquentes dans la *Passion selon St. Jean*. On observe que ce schéma ne prend pas parti sur la répartition interne des canons : David propose sa solution, qu'améliorera quelque peu Marcel Bitsch; elle ne prétend pas à la certitude d'un travail démontrable.

Quant au classement aberrant de l'édition originale, David l'explique en supposant que le graveur, par économie, s'était contenté de respecter l'essentiel en plaçant les deux ricercari aux deux extrémités, avait édité la sonate à part et avait placé les canons n'importe où au mieux de la place disponible.

L'hypothèse contient sans doute une part de vérité.

Elle n'en laisse pas moins sans réponse de multiples questions posées. L'étude de celles-ci nous semble inséparable des données historiques de la composition. A examiner celles-ci de près, nous est apparu peu à peu un scénario que nous ne pouvons certes présenter autrement que comme une hypothèse, mais une hypothèse qui résoud mieux que les précédentes les multiples étrangetés de l'affaire.

A Berlin, Bach, selon les propres termes de la Gazette, avait manifesté "son intention de traiter par écrit (le sujet proposé) en fugue régulière et de le faire graver sur cuivre". Il n'est encore question, on le voit, que d'une fugue unique. Dès son retour, le Cantor avait tenu parole. Il avait retravaillé l'improvisation de Postdam, puis l'avait fait graver à ses frais sur un coûteux papier de luxe (cahier B) en la faisant précéder d'une dédicace de cour de même apparat (cahier A).

Tout semble montrer que Bach, à ce moment, considérait son travail comme achevé. Il titra sa fugue "Ricercar" sans prévoir qu'il y en aurait une seconde, fit les frais d'une édition princière sans se munir du papier suffisant pour une éventuelle continuation, et laissa en blanc la dernière page de verso. Mais la gravure avait laissé deux portées libres. Plutôt que de les laisser inutilisées, Bach les remplit en rédigeant "en prime" un canon dont le titre, ici encore, ne laisse prévoir aucune suite : *Canon perpetuus super thema regium* (B2). Il calligraphia un titre d'ensemble à la main sur la première page *(Thematis regii elaborationes canonicae)* et fit parvenir le tout au roi.

Celui-ci remit les deux cahiers (dédicace et ricercar avec son canon annexe), soit A et B, à sa sœur Amalia, qui jouait du clavecin. Celle-ci dut apprécier l'envoi, car elle fit relier à ses armes les deux cahiers de manière luxueuse et les rangea dans sa bibliothèque musicale, qui était fort bien fournie.

Frédéric pourtant avait-il songé à remercier l'auteur ? Nous l'ignorons, mais nous savons que, pas plus à cet instant qu'à un autre, il ne lui ouvrit sa bourse, contrairement aux usages admis. Si le souverain avait remercié le musicien, le second acte pourrait s'expliquer par la fierté reconnaissante du Cantor; il est plus vraisemblable que le roi avait "oublié" cette marque de politesse tout autant que la gratification d'usage, et que Bach dut chercher à lui rafraîchir la mémoire de façon détournée; d'autant plus que, sa fugue terminée, la rédaction du canon lui avait ouvert des horizons sur de nouvelles possibilités du thème. Nous connaissons ses réactions en ce cas : la découverte par Olivier Alain (4) des canons supplémentaires qu'il rédigea à la suite des *Variations Goldberg* en fournit un autre témoignage.

On s'explique ainsi le second épisode de l'aventure, consistant en un nouvel envoi sans dépenses jugées superflues et sur papier ordinaire; il est difficile de dire si les deux parties qui le composaient (cahiers C et D) en furent remises simultanément, et dans le cas contraire, laquelle dut précéder l'autre. Elles étaient en tout cas indépendantes l'une de l'autre, au point que le format lui-même en était différent.

Bach y avait multiplié les gestes courtisans. Le premier groupe (cahier C selon la N.B.A.) était centré autour d'une sonate en trio pour flûte, violon et basse, et toutes précautions étaient prises pour que le roi-flûtiste pût la mettre directement sur son pupitre : l'auteur n'envoyait pas de partition, mais seulement le matériel nécessaire à l'exécution, dans le format habituel des parties, différent de celui des envois précédents. Cette fois encore, comme il restait de la place, Bach la combla par un nouveau canon, mais entièrement résolu, et écrit pour être joué par les trois instruments de la sonate. Ainsi, pensa sans doute l'auteur, le roi pourra juger sur pièce que ces canons ne sont pas seulement de l'abstraction, mais qu'ils sonnent parfaitement sur le plan musical. Et pour montrer la variété dont il était capable, il donna à ce canon instrumenté une structure différente de celle du canon B2 : au lieu d'un canon libre sur le cantus firmus du thème royal, il inclut ce dernier dans le canon lui-même (canon développé).

La seconde partie de l'envoi (cahier D) consistait en une nouvelle série de 6 canons, dont 5 numérotés de 1 à 5 (Bach ne les considérait donc pas comme prenant la suite des deux précédents), et un 6e plus développé intitulé *Fuga canonica*. Le tout sous un titre imprimé qui lui non plus ne faisait aucune référence aux autres cahiers. : *Canones diversi super thema regium.* De ces canons, 4 étaient du modèle de B, sur cantus firmus, et 2 du modèle de C (développé); les deux développés encadraient les 4 à cantus firmus : on décelait par là une volonté constructive à l'échelle du cahier, mais la construction disparaissait si on la transplantait à l'échelle de l'ensemble.

Si l'intention courtisane était décelable dans le cahier C, elle devenait plus évidente encore dans le cahier D. Face aux canons 4 et 5, Bach calligraphia les commentaires flatteurs que l'on sait : *Notulis crescentibus... Ascendenteque modulatione* etc. Il n'osa pas toutefois les faire imprimer : elles sont écrites à la main, et sur le seul exemplaire royal. Par contre, il fit imprimer et coller sur la page extérieure de tous les exemplaires une collette de titre général valant pour le seul Cahier et doublant celui qui figurait déjà à l'intérieur. Elle portait l'acrostiche que l'on sait : *Regis Iussu* etc. (R.I.C.E.R.C.A.R.). C'est peut-être à ce moment que, profitant de l'occasion, Bach fit aussi imprimer en collette et placer sur tous les exemplaires restants du cahier B le titre initial *Elaborationes...* qu'il avait lui-même porté à la main sur l'exemplaire du roi.

Ce double envoi (sonate et canons) parvint bien au roi Frédéric, mais il semble avoir reçu à la Cour un accueil très différent. Remis comme le premier à la princesse Amalia, il ne fut pas relié et prit place, tel quel, épinglé à la diable, sur les rayons de la bibliothèque, comme pour s'en débarrasser. Rien n'indique que Bach ait reçu le moindre remerciement.

On peut présumer que le musicien fut mortifié de cette indifférence, qui contrastait avec l'accueil reçu à Postdam, faisait peu de cas d'une œuvre dont il connaissait la valeur, et traitait avec une négligence méprisante les courbettes de Cour prodiguées. Le ton changera complètement dans le 3e et dernier envoi, qui sera acheminé et reçu de la même manière que le second.

Cette fois en effet, plus la moindre courbette de Cour. Bien au contraire, car on peut considérer comme une impertinence, après le canon gentiment résolu qui suivait la sonate, la suscription *Quaerendo invenietis* que l'auteur fit graver au dessus des deux canons terminaux; nous disons bien des deux canons, et la disposition du texte le confirme : si on attribuait cette devise au seul canon E2, comme on le fait habituellement, on ne voit pas ce qui justifierait que seul ce canon-là reçoive une suscription qui pourrait s'appliquer à n'importe lequel des 9 autres. Le cahier, toujours indépendant des précédents, comportait le grand Ricercar à 6, suivi comme dans les cahiers précédents de 2 canons venant combler les portées restées libres. Après quoi le graveur Schübler avait apposé sa signature pour attester qu'en cet endroit s'achevait son travail.

Après ce qui vient d'être constaté, il est possible d'imaginer ce qui dut se passer. Comme tout le monde, Bach réunissait deux hommes en lui. D'une part l'homme, le Cantor saxon mortifié du silence de la Cour de Berlin et désireux de donner une leçon au roi de Prusse, que ses compatriotes n'aimaient guère (5). De l'autre, le musicien captivé par son œuvre et soucieux de l'achever en lui donnant son couronnement. Ce troisième cahier répondait aux préoccupations de l'un et de l'autre. Vis-à-vis du roi, que l'on peut bien supposer incapable de résoudre les énigmes des canons, le *Quaerendo invenietis,* sous son aspect innocent de citation évangélique, (Luc 11,9) prenait un parfum subtil de leçon de modestie. Quant au ricercar à 6, il relevait pour y répondre un défi implicite au roi Frédéric (6).

Mais on devine aussi les réactions du musicien. Sachant qu'il allait achever l'ouvrage, le grand architecte qu'était Bach dut jeter un regard sévère sur cette collection de morceaux rédigés cahier par cahier. Et c'est à ce stade terminal que dut lui venir, semble-t-il, le désir d'équilibrer son œuvre à posteriori. Le ricercar à 6 lui offrait, pour achever l'œuvre, la symétrique voulu

TABLE DE CONCORDANCE DES PRINCIPALES NUMEROTATIONS DE L'OFFRANDE MUSICALE

* = canon à cantus firmus
** = canon à développement
L'édition Boosey & Hawkes (Hans Gal) suit la numérotation de BWV.

Ed. Orig. (lettres de la N.B.A.		BWV. 1079	Ed. Peters	David	Bitsch
A	Dédicace	—	—	—	—
B 1	Ricercar à 3	1	1	1	—
2	Canon perpetuus à 2 *	3 I	2	2	1
C 1	Sonate	5	8	7	—
2	Canon perpetuus (miroir) **	6	9	8	8
D 1	Canon à 2 (écrevisse) **	3 IV	3a	9	7
2	C. à 2 violons *	3 V	3b	3	2
3	C. à 2 par mouv. contraire *	3 VI	3c	4	3
4	C. à 2 par augm. et mouv. contr. *	3 VII	3d	5	4
5	C. à 2 per tonos *	3 VIII	3e	6	5
6	Fuga canonica **	4	4	12	9
E 1	Ricercar à 6	2	5	13	—
2	Quaerendo invenietis **	3 II	6	10	6
3	C. à 4 **	3 III	7	11	10

avec le ricercar à 3 initial. Quant aux canons, un simple décompte lui montrait qu'il en avait déjà rédigé 5 sur cantus firmus et 3 sous forme développée. Il lui suffisait d'en écrire 2 autres de cette forme pour que l'ensemble prît son équilibre, conformément au plan judicieusement détecté par H.T. David. C'est ce qu'il a fait dans son dernier cahier.

On voit dès lors la distance qui sépare *l'Offrande Musicale* de *l'Art de la Fugue*. Là, Bach concevra son plan à loisir, choisira un thème ad hoc, travaillera méthodiquement. Ici, il est sous la pression des circonstances, reçoit un thème non choisi dans ce but, rédige un cahier, puis un autre, et ne conçoit véritablement son plan d'ensemble que dans la phase terminale de son travail. Contrairement à *l'Art de la Fugue,* où tout démontre qu'il y a d'un bout à l'autre un plan et un seul, si nul n'est parvenu à déceler un plan évident dans les deux groupes de canons, c'est probablement parce qu'il n'y en a pas.

Peut-on restituer le plan de *l'Offrande Musicale* ? Oui, certes, mais sans la rigueur qui marquera celui de *l'Art de la Fugue*. Les deux chefs d'œuvre se ressemblent par plus d'un point, ils ne se doublent nullement. D'ailleurs, avait-on jamais pris Bach en flagrant délit de se répéter ?

NOTES :

(1) *L'Art de la Fugue de J.S. Bach,* dans la collection *Au delà desnotes,* Leduc, 1971. Nos conclusions ont été contestées, elles n'ont jamais été réfutées.

(2) Nous préparons une étude détaillée sur ce sujet, dans la même collection, en collaboration avec Marcel Bitsch et François Jourdain. On se bornera ici à donner les grandes lignes de nos conclusions provisoires sur le sujet évoqué.

(3) *Bach et sa famille,* p. 265; cf. nos *Passions de J.S. Bach,* P.U.F. 1984 (réédition), p. 95.

(4) Et non par Ch. Wolff, qui semble avoir cherché à s'en attribuer le mérite.

(5) On rappelle qu'en 1745, Frédéric de Prusse avait attaqué et occupé la Saxe, et que Bach, dans une lettre du 6 octobre 1748, à son cousin Johann Elias, un an après l'*Offrande,* parle sans aménité de "l'invasion prussienne".

(6) On sait qu'à Postdam, après la fugue à 3 voix improvisée, le roi avait prié Bach d'exécuter une fugue à 6 voix (la Gazette ne précise pas s'il s'agissait d'une improvisation, ni si le thème royal était impliqué dans l'affaire); Bach n'avait accepté qu'à la condition de pouvoir choisir son thème. Il ne devait pas lui déplaire de montrer au roi qu'il était parfaitement capable de traiter "son" thème à 6 voix.

Johann-Sebastian BACH...

... à bâtons rompus

Tous deux sont camarades dans le même lycée. Ils pourraient être dans n'importe quel autre Etablissement et cependant une spécifité les marque tous deux. S'ils poursuivent en effet un cursus d'études française dans le cadre d'une option internationale à orientation artistique, ou scientifique, lui est d'origine Croate, elle d'origine à la fois Espagnole et Allemande, encore que née en Angleterre. Il a paru intéressant de leur demander de donner une expression écrite à l'une de ces nombreuses discussions passionnées qu'ils échangent fréquemment sur la Musique que tous deux aiment et pratiquent.

La Rédaction

Vladimir — J'ai toujours beaucoup écouté la musique classique grâce à ma famille. J'ai découvert la musique de Bach par un enregistrement des *Brandebourgeois* que je connaissais bientôt par cœur. Par la suite, en explorant l'univers musical de Bach, mon intérêt ne cessait de grandir. Je pense pouvoir affirmer aujourd'hui de bénéficier d'une certaine connaissance de son œuvre. Il est mon compositeur préféré et, au fil des années, je suis devenu un vrai fanatique de Bach. Ce qui, je pense, n'est pas précisément ton cas...

Mona — *Il est vrai que je ne suis pas une fanatique de Bach comme celui qui tentera de se procurer le maximum de son œuvre ou de connaître sa vie à fond. Mais je considère sa musique comme la base de toute la musique dite "classique".*

Etant toute petite, mon père m'a rendue familière avec certaines de ses œuvres vocales. Plus tard, j'ai pu opérer une approche de l'œuvre pour clavier avec mon professeur de piano. Je regrette cependant de ne pas connaître davantage son œuvre instrumentale et vocale...

V. — De toute manière, il est difficile de prétendre connaître son œuvre de façon exhaustive, puisqu'il a été si productif.

J'ai déjà souvent entendu cette réflexion que "Bach est la base de toute la musique". Il est vrai qu'il a frayé le chemin pour d'autres grands, comme Mozart, Beethoven par exemple. Mais il est vrai aussi que d'un point de vue musicologique, Bach représente la synthèse de toute la musique qui existait avant lui. C'est presque déroutant : chaque fois que l'on recherche un terme musicologique dans un dictionnaire, on tombe sur des exemple pris dans Bach ! Il est donc bien "la base de toute la musique", mais c'est bien peu dire : il n'incarne pas seulement le "passé musical", mais aussi le présent et le futur. Je ne pense pas que ses "petits jeux" cérébraux de *L'Art de la Fugue* ou de *L'Offrande Musicale* vont être rapidement atteints par d'autres, ou même que l'on puisse aujourd'hui aller plus loin tout en restant musical. C'est pour cette raison là que Bach représente pour moi non seulement en quelque sorte le "début" mais aussi la "fin" de la musique.

D'ailleurs, on a un peu trop tendance à dire : "Bach est notre Bible à tous : penchons nous néanmoins un peu sur d'autres". Car c'est peut-être le plus célèbre des compositeurs, mais en même temps le moins connu, même des "initiés". Souvent en disant "C'est le plus grand !", on ne se donne plus la peine de le découvrir et de le connaître vraiment. Et en ce qui concerne le grand public, le moins que l'on puisse dire, c'est qu'il n'est pas facilité dans sa tâche de compréhension de l'œuvre de Bach. Cela est dû à mon sens, à une mauvaise approche du sujet par les médias. Car on l'écoute beaucoup aujourd'hui, mais ce sont, soit toujours les quelques mêmes œuvres, soit quelques œuvres vraiment peu représentatives de son génie. D'ailleurs, très souvent lorsqu'on parle de Bach, il n'est pas vraiment le sujet, mais sert plutôt d'intermédiaire ou d'illustrations aux thèmes quelconques qui sont abordés, telle la facture d'orgue au XVIIIe siècle etc... Déjà les petits enfants, quand ils apprennent à jouer du piano, on les "torture" avec Bach, qu'ils doivent absolument jouer, même s'ils ne peuvent pas le comprendre et donc l'aimer... Il n'est pas étonnant que leur attitude à son égard ne soit quelque peu troublée plus tard. Comme tu vois, on fait encore beaucoup de fautes à son sujet...

M. — *Devant ta lucidité concernant Bach, son œuvre et son impact, je réalise que je suis vraiment "candida"... Alors j'aimerais te poser quelques questions. Si j'ai bien compris, tu formules le reproche que l'on prend trop facilement pour "entendu" le génie de Bach, et qu'en général on ne l'entend pas bien, mises à part quelques œuvres très populaires comme la* Toccata & fugue en ré mineur, *les premiers* Préludes & fugues *du* Clavier bien tempéré *ou le choral* "Jésus que ma Joie demeure". *Mais n'est-ce pas un fait que les œuvres moins populaires ne sont pas d'accès facile pour le grand public ? Comment peut-on expliquer cette disproportion de la popularité de l'œuvre quasi totale dans le grand public ? Est-ce que l'on peut comparer Bach à Mozart en disant qu'il a créé des œuvres sur commande, moins valables sur le plan musical (tout en restant très agréables) et d'autres œuvres par contre très élaborées, mais plus "difficiles" ? Ou n'existe-t-il pas vraiment une telle hétérogénéïté créative chez Bach, comme chez Mozart ?*

V. — En ce qui concerne la "compréhension" des œuvres de Bach, il faut avouer qu'elle n'est pas facile pour une oreille non avertie. Cela tient principalement à deux faits. D'abord, la musique de Bach est une musique polyphonique d'écriture contrepointique, et non pas harmonique; nous qui sommes accoutumés à la musique fondée sur l'harmonie des accords, nous avons besoin d'un certain entraînement afin de saisir le principe du contrepoint. Ce n'est que par la suite que l'on peut éprouver un plaisir profond en écoutant Bach. Ensuite, il faut réaliser que nous sommes habitués à une musique à la dynamique très mobile avec des contrastes brutaux de couleurs qu'il ne faut surtout pas chercher chez Bach. Sa musique est également très rythmique (par exemple ses allegros avec une nette prépondérance de doubles croches entraînantes), elle contient également de nombreux contrastes, mais beaucoup plus d'origine spécifiquement musicale qu'en fonction de l'amplitude, des oppositions véhémentes dans l'instrumentation où dans l'alternance des sons et des silences.

Je pense que les œuvres de Bach n'offrent pas autant de variété que celles de Mozart par exemple, non pour des raisons de musicalité, mais plutôt pour des raisons de caractère, d'époque et de circonstances. Personnellement, je distingue trois périodes chez Bach, qui résument toute son activité de compositeur, et reflétant ses tendances profondes. La première correspond à sa jeunesse, jusqu'en 1710 environ. Sa musique est alors très baroque (il se montre donc très contemporain) et c'est surtout la mélodie qui "l'emporte" pour régir la structure, l'architecture et le développement du morceau. Tout en présentant un brillant sujet, ses fugues par exemple ne sont en fait que des réexpositions interminables et un peu gauches du sujet dans toutes les tonalités voisines. Dans l'ensemble, l'architecture est loin d'être complexe.

La seconde période, de 1710 à 1735 environ, est la période du "juste équilibre"; la recherche mélodique est très poussée ainsi que le développement de l'idée et l'architecture générale. En même temps, Bach reste "baroque". C'est l'époque des *Brandebourgeois,* de la première partie du *Clavier bien tempéré,* de la *Messe en Si mineur,* de la *Fantaisie et fugue en Sol mineur* pour orgue, de la *Fantaisie chromatique et fugue en ré mineur* pour clavecin etc...

Dans la troisième période, de 1735 à 1750, la recherche mélodique ainsi que les éléments baroques cèdent de plus en plus la place à un développement très élaboré et une architecture complexe. Vers la fin de sa vie, on pourrait croire que Bach n'attache d'importance qu'au seul développement de l'idée. Si l'on compare par exemple la seconde partie du *Clavier bien tempéré* à la première (la deuxième partie est créée pendant la troisième période, la première durant la seconde période), on remarque qu'elle est moins baroque, moins "ornée", les préludes sont moins chantants et l'écriture beaucoup plus dense que dans la première partie.

En fait, chez Bach, il est presque déplacé de parler de la qualité de ses œuvres : néanmoins, je préfère — globalement parlant — celles de la deuxième période, car elles font aussi bien appel à l'esprit qu'à l'émotivité. Les œuvres de la première période sont plutôt légères et celles de la troisième très intéressantes mais "ardues", car très cérébrales.

M. — *Si je ne m'abuse, tu conclus en disant que les œuvres de la dernière période créatrice de Bach pourraient être classées dans la catégorie des œuvres qui sont les plus difficiles à aborder et pénétrer par le grand public ?*

Jusqu'à présent, nous n'avons parlé que de la musique telle qu'elle est écrite, imaginée par Bach. Mais la "compréhension" et l'appréciation d'une œuvre réside non seulement dans la partition, mais dans une part importante dans son interprétation. C'est ainsi que j'aimerais connaître ton opinion concernant la façon dont on devrait interpréter les œuvres de Bach afin que cette musique puisse déployer toutes ses capacités, ce qui assurerait une pénétration meilleure chez un auditeur qui cependant ne serait pas nécessairement spécialiste de ce répertoire.

V. — En fait, deux problèmes distincts se compénètrent en ce qui concerne l'interprétation de la musique de Bach : celui de la façon de jouer et celui du choix des instruments. Bach lui-même fournit rarement des indications précises (sauf en cas de réelle importance) sur la façon de jouer ses œuvres; d'abord parce qu'il n'avait pas les mêmes possibilités que nous (par ex. en ce qui concerne le toucher d'un piano moderne) et parce qu'il laisse à chaque interprète la liberté d'exprimer l'œuvre telle qu'il la ressent. Bach, semble-t-il, n'écrivait pas une musique figée mais bien vivante dans laquelle les œuvres prennent des aspects différents selon les moments donnés. Ainsi, je pense qu'il serait tout à fait dans l'esprit de ces compositions de préserver cette liberté du choix des instruments. Pourquoi enfermer cette grandiose musique dans son époque, dans son contexte (qui n'est finalement qu'extérieur) en la jouant exclusivement sur des instruments de l'époque ? Tout regroupement d'instruments est plausible dès qu'il préserve l'équilibre contrepointique naturel créé par Bach. Les différentes orchestrations peuvent se discuter et ne

dépendent que du bon goût. Ce qui compte est l'esthétique du son, de la musique. C'est cela qui passe avant tout; avant tout contexte et avant toute raison apparente qui en limite les possibilités. Un mot encore concernant la façon de jouer Bach. Une faute à ne pas commettre est d'exagérer en l'interprétant de façon trop "romantique"; on détruirait ainsi l'équilibre inné et l'architecture de cette musique parce que l'on créerait des contrastes qu'elle ne suppose pas naturellement : Bach n'est quand même pas Chopin !

M. — *Pour conclure (provisoirement !), aurais-tu désiré ajouter une remarque ou une objection quelconque concernant Bach ?*

V. — Oh, une remarque toute personnelle : j'ai en horreur la manière de franciser le nom de ce grand compositeur allemand : "Jean-Sébastien Bach (prononcé Bac). J'aimerais bien que l'on prenne l'habitude d'énoncer son nom correctement : Johann Sebastian Bach. A ce que je sache, on n'a jamais entendu dire Jean Brahms ou Louis de Beethoven (1).

Etant inconditionnel de Johann Sebastian Bach, je suis certes heureux de voir célébrer avec éclat son tricentenaire. Mais pour moi, Bach est une nécessité quotidienne, une nourriture spirituelle qui se situe hors du temps et n'a rien à voir avec les limites bornées d'un anniversaire. Je souhaite simplement que ces manifestations ne soient pas réduites à des festivités conventionnelles, mais entraînent beaucoup de personnes à pénétrer profondément au cœur de l'univers sensible de Bach, sans le limiter à son génie cérébral, intellectuel.

Bach est avant tout l'Architecte porteur de vie.

Mona GARCIA-LANDA
et Vladimir SELEBAJ
Lycée François 1er - Fontainebleau

(1) Sans doute Vladimir a-t-il raison dans son indignation. Il n'en faut pas moins remarquer que dès avant 1800 des œuvres de Beethoven avaient été gravées en pays germaniques avec le prénom francisé **Louis.** Pour Brahms, dont la pénétration en France a été tardive (après la Première Guerre mondiale), la diffusion de l'œuvre fut le fait d'artistes connaissant la tradition austro-allemande (Kreisler, Menuhin par ex. et souvent par le disque); elle a été entérinée dans sa graphie et sa prononciation par quatre années d'occupation. Quant à Bach, dont le nom signifie *ruisseau*, il correspond au patronyme français **Bec** ou **Béchet.** Jamais les oreilles et les larynx français n'ont consenti à rendre ce ***ch*** guttural par un pseudo **r**. Ou bien il faudrait transformer la graphie et donner au Cantor une parenté lointaine avec un homme politique qui se nommerait Jean-Raymond Barre ! Il en va de même pour d'autres noms propres comme Munich ou Zurich : la prononciation médiévale de ce nom francisé, avec accent sur la première syllabe, était d'ailleurs très proche de la prononciation allemande. Il n'en va pas de même pour le *g doux* de Leipzig, rendu également en français par une finale dure : Leipzick. Et peut-être la prononciation française de Bach *(Bac)* a-t-elle été influencée par celle de sa rime riche Almanach *(almanac)* cependant d'origine arabe ?

N. de la R.

L'ICONOGRAPHIE BACH

Un auxiliaire pédagogique de choix

L'iconographie Bach, longtemps l'une des plus pauvres pour un géant de l'histoire musicale, a connu ces dernières années une série de publications de premier plan qui la place désormais parmi les mieux fournies (1). Dans les ouvrages publiés par Bärenreiter, l'accent est porté sur la documentation scientifique et la qualité des reproductions laisse beaucoup à désirer — surtout dans le volume édité par W. Neumann et intégré à l'édition momentale. On constate le contraire dans le recueil de Hans Conrad Fischer, qui n'est pas l'œuvre d'un musicologue ou d'un historien, mais d'un cinéaste salzbourgeois s'intéressant de longue date à la musique. Son regard sur les documents — sa collection renferme une forte proportion d'inédits — et la précision de ces photographies, reproduites pour plus des deux tiers en couleur, font de son iconographie la plus vivante et la plus belle jamais parue sur Bach. Sous cette forme, c'est un outil de choix, au prix exceptionnellement modeste (120 F, sous réserve de variation du change), qui fournit l'occasion de suggérer quelques possibilités d'utilisation pédagogique.

L'observation des illustrations concerne tantôt la seule musique, tantôt les documents biographiques (généralement écrits en gothique). Mais parfois, elle exige aussi une approche pluridisciplinaire (géographie, histoire, langue), dont les avantages ne sont pas à négliger : elle facilite grandement l'accès à une certaine connaissance musicale d'enfants (et d'adultes!) plus attirés par d'autres sujets. Le film *Amadeus* en a suffisamment fait la preuve (2), quoique les résultats, dans ce cas précis, me semblent par trop superficiels.

Les lieux où Bach a vécu et travaillé

Une carte de géographie physique montre le contraste des paysages entre le nord de l'Allemagne et son centre. Le premier appartient à cette grande plaine européenne qui va de Calais à la Sibérie. La région centrale, où est né Bach, est faite de collines et de montagnes basses. Cette structure physique explique la différence de construction des villes, par exemple Lünebourg (photo n° 13 du recueil de Fischer, en plaine) et Erfurt (n° 10, sur une colline du centre). La fortification des villes est à associer à cette époque (jusqu'au XIXe siècle!) où l'Allemagne est faite d'une multitude de petits états indépendants (3). On remarque en même temps combien les conceptions architecturales varient selon les régions, mais aussi selon les époques (date de construction des bâtiments) et le caractère rural ou urbain de la ville (par exemple l'église du n° 32 est typique d'un monument rural).

Hambourg et Leipzig sont deux villes à part, en ce qu'elles doivent leur prospérité au commerce. La première est tournée vers la mer et les colonies. Il est révélateur que le tableau représentant Buxtehude et Reincken au cours d'un divertissement musical à Hambourg (n° 24) contienne aussi un petit nègre. Le rôle de ces Africains était ordinairement de servir. Mais ils n'avaient pas — en Europe — le statut d'esclaves et jouissaient souvent d'une grande considération. C'est à peu près au moment de ce tableau qu'un Africain s'est inscrit pour la première fois dans une université hollandaise.

Leipzig ne vit pas grâce à un port, mais par son Grand Marché, où se tiennent les célèbres foires, celles-là même qui permettent à Bach de rencontrer des visiteurs de tous les horizons d'Allemagne et de l'étranger. Une gravure (n° 114) représente le Grand Marché le 21 avril 1733, au moment où Frédéric-Auguste II prêtait serment à Leipzig (4).

L'école et l'église Saint-Thomas méritent une attention particulière, car Bach y a vécu et travaillé pendant plus d'un quart de siècle. Après avoir regardé la photo de l'église dans son état actuel (n° 124), on part à sa recherche dans les différentes représentations de Leipzig. Au n° 71, c'est elle qui est le plus au centre. Au n° 114, c'est le clocher le plus à droite. Le n° 72 exige un travail de comparaison minutieuse des documents. Saint-Thomas ne s'y trouve pas : pour y accéder, il faudrait prendre la petite rue gravée dans le coin inférieur droit. L'école a subi d'importants travaux en 1732, puis elle fut remplacée par un nouveau bâtiment au XXe siècle. Bach a travaillé à la fois dans les locaux anciens (n°s 101 et 106) et dans les modernes (n°s 125 [1749 : Bach est encore vivant], 152 [1762], 108 [XIXe siècle], et surtout 107 [1902] qui, en tant que photographie, permet de montrer le degré de fidélité des autres représentations).

Les documents manuscrits

En dehors des partitions, on conserve beaucoup de documents de la main de Bach ou qui le concernent. Dans le coin inférieur droit de la page de titre de sa Bible (n° 6), il a porté son nom d'une façon curieuse : le

B majuscule contient en même temps les initiales de ses prénoms, *J* et *S* (5).

L'écriture latine de Bach est facile à déchiffrer (n° 50). Son écriture gothique (utilisée dans les écrits en allemand) l'est aussi, mais elle exige un peu d'exercice et la connaissance de la langue originale. La requête transmise par Bach au conseil municipal de Leipzig le 23 août 1730 (n° 91, transcrit in extenso p. 199ss et traduit dans *Les Ecrits de Bach,* p. 46ss) se prête à un jeu d'initiation digne de tout futur Maigret. A l'exception de certains mots d'origine étrangère *(Music, Vocalist, Instrumentist, formiren,* etc), tout le texte est en gothique. Dans le titre, les trois premiers mots ont les voyelles et les *t* en lettres latines, mais les autres caractères sont gothiques! La lettre *u*, en gothique, porte obligatoirement un accent (ŭ), pour la distinguer de la lettre *n*, qui a la même forme. La lettre *r* se fait à l'envers (𝔯) : il y en a deux dans le premier mot; celles qui finissent le 3e et le 5e mot sont considérablement déformés. La lettre *e*, si elle est bien écrite, ressemble à la lettre latine *n* (6). Bach l'écrit généralement x . Il y a deux lettres *s* : ſ à l'intérieur d'un mot ou en initiale (𝔖 en majuscule) et 𝔰 en finale. Toutes les autres lettres s'identifient aisément en les comparant avec leur transcription (p. 199).

Les instruments

A la mort de Bach, on a dressé un inventaire de ses biens (n° 89), notamment des instruments qui étaient en sa possession (n° 90; le verso du document n'ayant pas été photographié, il manque deux lignes : *1. Laute 21 [Thaler]* et *1. Spinettgen 3 [Thaler]*). Il possédait au total cinq clavecins — dont le plus grand "doit rester autant que possible dans la famille", dit l'inventaire —, trois luths, deux violons, un petit violon ("piccolo"), trois altos, 2 violoncelles, 1 petite viole de gambe (7), 1 viole de gambe normale et une épinette. On doit confronter cette liste, où il n'y a aucun instrument à vent, avec les formations musicales représentées dans les tableaux ou gravures de l'époque (par exemple les nos, 24, 103 et 137).

Les différents buffets d'orgues se prêtent à des comparaisons et à une initiation au sujet de l'instrument. De même le répertoire ancien pour orgue apparaît avec les portraits des prédécesseurs de Bach : Frescobaldi, Reincken, Buxtehude... La galerie s'étend au-delà du clavier avec Haendel, Vivaldi, les fils de Bach (8) et les autres.

Les manuscrits musicaux

Le jeu des différences à découvrir entre un dessin et sa réplique est adaptable aux extraits de la *Partita en si mineur* pour violon seul (n° 54 : manuscrit de Bach) et à leur copie par Anna Magdalena Bach (n° 55). La ressemblance de l'écriture est émouvante, mais toute personne qui possède un peu le sens de l'observation ne manque pas de définir des critères pour les distinguer.

Entre les deux manuscrits de la Sarabande et de son double, il y a neuf modifications ou erreurs importantes :

— 3 devient 3/4, et 9 devient 9/8.
4 8

— A la fin de la 2e portée, Anna Magdalena oublie la liaison des doubles croches, puis elle rejette le dernier temps sur la portée suivante.

— A la 3e portée, sur le premier temps de la dernière mesure, la liaison est placée au-dessus des notes, de façon plus claire que chez Bach, par Anna Magdalena.

— Pendant tout le double de la Sarabande, les mesures sont coupées différemment.

— Après la première barre de mesure de la 6e portée, Anna Magdalena écrit un *sol* au lieu d'un *fa*.

— A la mesure 2 de l'avant-dernière portée, le *sol♯ de Bach devient un fa* (bien qu'Anna Magdalena ait porté le ♯ à la hauteur du *sol*).

— Pour les variantes de reprise (signalées par de longues liaisons à la fois au-dessus et au-dessous de la mesure qui n'est pas jouée dans la reprise), Anna Magdalena ne note jamais *1* (pour "prima volta"). Bach l'oublie, de même que *2* (pour "seconda volta"), à la deuxième portée de la Sarabande. Dans les deux autres cas, le point placé au-dessus du chiffre *1* lui appartient (écriture ancienne).

En observant dans le détail certains manuscrits, on pénètre un peu plus dans la méthode d'écriture de Bach. Quand elle est tracée à la règle, on remarque que la barre de mesure coupe souvent le texte musical (par exemple n° 33, 4e portée, mes. 1; ou n° 36, 2e portée, mes. 1). Ce fait prouve que Bach rédigeait ses partitions avec orchestre sans placer immédiatement les barres de mesures, qu'il traçait ensuite à la règle — à moins que ce travail sans grand attrait ait été accompli par quelqu'un d'autre (9). Les partitions à systèmes de quelques portées seulement (par exemple nos 127, 128, 155 et 159) ont des barres de mesures dessinées à la main, en même temps que les notes.

Les portraits de Bach

On ne possède qu'un seul portrait de Bach dont l'authenticité et la datation soient incontestées (10). Il fut peint par un artiste particulièrement apprécié pour ses talents dans ce genre réputé difficile. Les autres portraits ne sont pas toujours convaincants du point de vue du style. Tous (sauf le n° 100) convergent néanmoins sur deux points : l'asymétrie du regard et, aux paupières supérieures, un fort repli de la peau, qui tombe jusqu'au rebord ciliaire. Cette particularité, qui s'appelle blépharochalasis, devait gêner Bach lorsqu'il voulait regarder vers le haut.

Ph. A. AUTEXIER

Notes

(1) *Johann Sebastian Bach : Zeit, Leben, Wirken* (JSB : Son époque, sa vie, son œuvre), éd. B. Schwendowius et W. Dömling, Cassel 1976. Disponible en anglais : *JSB : Life, Times, Influence,* Cassel 1978. 178 pages, 158 illustrations en noir et blanc, 11 en quadrichromie (couleur), 64 DM.

— Werner Neuman, *Bilddokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs* (Documents iconographiques sur la vie de JSB), Cassel 1979. Bilingue Allemand-Anglais. 448 pages, 750 illustrations, dont 5 seulement en quadrichromie, 180 DM.

— Hans Conrad Fischer, *Johann Sebastian Bach : Sein Leben in Bildern und Dokumenten* (JSB : sa vie par l'image et les documents), Neuhausen-Stuttgart (Editions Hänssler) 1985. Texte en allemand; les légendes sont fournies en français sur demande. 248 pages, 160 illustrations, dont 59 en quadrichromie, 39,80 DM.

(2) Un tel propos peut surprendre sous la plume d'un spécialiste de Mozart. Je crois néanmoins que personne ne nie qu'*Amadeus* est un beau film, au sens strict du dernier mot, comme produit de l'industrie cinématographique. Mais ce film commence et se termine dans sa vraie situation, un asile d'aliénés où Salieri délire sur la vie de Mozart. Aller y chercher la vérité historique, ou même seulement une image plausible de Mozart serait une erreur grotesque — malgré la scandaleuse affiche américaine où l'on peut lire : "Tout ce que vous avez entendu est vrai". Pratiquement, tout y est faux; les seuls instants de lucidité de Salieri concernent la musique de Mozart. L'utilisation du film à des fins pédagogiques est à double tranchant — et peut-être plus dangereuse que profitable. Elle exige en tout cas un long travail, si possible avant la projection, de mise au point de la réalité historique. Il n'y a guère que les personnes très versées dans Mozart et largement documentées qui peuvent se le permettre. A mon avis, le spectacle en audiovision de Christian Nabert (*Mozart ou l'âme enchantée,* qui contient pourtant d'innombrables erreurs issues des Massin) est mieux adapté aux nécessités pédagogiques. Esthétiquement, il est en tout cas bien plus original et — pourquoi ne pas le dire ? — bien supérieur au film.

(3) Voir l'article de Philippe Zwang, *Le Temps de Bach,* dans ce numéro.

(4) C'est pour le roi que Bach écrit le début de la *Grand-Messe.* Voir l'article sur cette œuvre dans ce numéro.

(5) Les notes de Bach dans les marges de ce volume sont traduites par S. Wallon et E. Weber : *Les Ecrits de Jean-Sébastien Bach,* Paris 1976, p. 261s.

(6) Dans les écritures très anciennes, on trouvait 1ɩ , parfois même //. Et comme les sons *ae, oe et ue* étaient souvent écrits $\overset{1\iota}{a}$, $\overset{1\iota}{o}$ et $\overset{1\iota}{u}$ (en superposant les lettres, on est progressivement arrivé aux *ä*, *ö* et *ü* de l'orthographe moderne. Ces trémas ne sont en fait que des *e* !

(7) *Bassettgen* dans le texte original. L'instrument n'est pas identifié avec certitude. Comme ce type de viole a disparu à la fin du XVIIe siècle, il pourrait s'agir d'un exemplaire remontant à la prime jeunesse de Bach.

(8) A leur sujet, il faut se reporter à Karl Geiringer, *Bach et sa famille,* Paris 1955.

(9) Une raison précise permet d'affirmer que ces barres ne sont pas tracées à l'avance : dans la cantate "Nun komm" (photo n° 136), elles n'ont pas été faites d'un seul geste pour les deux systèmes, ce qui aurait dû être en cas de préparation du papier. Un tel travail préliminaire n'est d'ailleurs possible que lorsqu'on sait à l'avance à quelle distance les barres doivent être placées les unes des autres.

(10) Voir le supplément iconographique de ce numéro, ainsi que le commentaire correspondant. Dans le recueil de H. C. Fischer, tous les portraits sont en couleur (n°s 36, 48, 87, 100 et 150).

CHANGEMENTS D'ADRESSE

Tous les mois des numéros nous reviennent avec une des mentions postales suivantes : "Parti sans laisser d'adresse" - "Inconnu à l'adresse indiquée".

Avisez-nous sans tarder de tout changement.
Indiquez ancienne et nouvelle adresse.
Joignez 6 F pour frais de cliché.



Jean Sébastien BACH - Tri-centenaire

A l'occasion de l'année anniversaire, les Maisons Editrices manifestent depuis l'Automne dernier vis à vis du Cantor un regain d'activité très intéressant malgré l'énorme discographie déjà produite et sa pléïade d'interprétations historiques; par exemple les **"St Jean"** et **"St Matthieu"** de *M. Corboz* (Erato), le **"Clavecin bien tempéré"** de *G. Leonhardt* (Harmonia Mundi), les **"Messe en si"** de *Jochum* (Philips) malheureusement retirée du catalogue mais qui réapparaîtra peut être un jour en collection économique, et de *Corboz* (Erato), les **"Suites pour violoncelle seul"** de *Tortellier* (EMI) etc... pour n'en citer que quelques unes.

Les grands enregistrements ne datent pas de 1985, pas plus que les grandes Intégrales déjà anciennes ou en cours de réalisation. En fait cette abondance ne permettait pas d'espérer une année miraculeuse; pourtant l'année anniversaire aura vu d'authentiques réussites et même aussi quelques miracles. Certaines de ces réussites, nouveautés ou rééditions, ont été présentées ici même, les autres suivront dans le prochain numéro : n° 321 octobre 85.

- La **Passion selon St. Matthieu**... *Ph. Herreweghe*... **Harmonia Mundi**

Un des plus beaux disques de l'année. (cf. l'E.M. n° 318)

- **Inventions à deux et trois voix**... *Kenneth Gilbert* (clavecin)... **Archiv-Produktion**... (digital)... **415 112/1**

Clavecin Jean Couchet, Anvers 1671, restauration 1979-80, accord : la = 392-Interprétation de génie. Un modèle de bon sens, de musicalité à la portée de tous, qui massacrent ou ont massacré ces bijoux... éducatifs, pédagogiques, que Bach écrivit pour son fils Wilhelm Friedmann. Une leçon d'analyse et d'humilité, une manière d'interprétation baroque élégante et discrète, ici efficace, nécessaire. K. Gilbert sait admirablement restituer à chaque pièce son caractère spécifique. Pure merveille !

- **Suites françaises**... *Ch. Hogwood*... **L'Oiseau-Lyre** (2 disques)

Autre enregistrement remarquable. Un jeu raffiné mais sans maniérisme ni fadeur; (cf. l'E.M. n° 314). Un jeu baroque affirmé, d'un rayonnement musical évident.

- **Sonates pour violon et clavecin**... *D. Oistrakh, H. Pischner*... **Deutsche Grammophon**

Réédition, rappel de ce qui compte parmi les grands événements de l'Histoire du disque... "hors des querelles d'écoles et des atteintes du temps"... (cf. l'E.M. n° 314)

- **Les quatres Suites pour orchestre**... *J. E. Gardiner*... **Erato**

Une authentique réjouissance, immédiatement convaincante. (cf. l'E.M. n° 313)

- **Intégrale des Sonates pour flûte**... *P. Bardon*... **disques Pierre Verany** (dist. Carrère)... **PV 85041/2**

Un jeu libre, sincère, d'une émotion communicative, parce que le plaisir musical se partage. **Pierre, Jeanine, et Marcel Bardon** *(flûte, clavecin, violoncelle)* n'ont d'autre ambition que de vivre la musique. En résulte un petit quelque chose de sentimental à la fois simple et chaleureux. Probablement pas la version de référence mais une flûte ardente quoique un peu trop "soliste" à mon goût, et un sentiment d'amitié analogue sans doute à celui des célèbres schubertiades. Enregistrement sur deux disques des trois Sonates pour flûte et basse continue, des quatre Sonates pour flûte et clavecin obligé, et de la Partita en la min. BWV 1013 pour flûte seule.

- **Œuvre d'orgue : Préludes et Fugues** en *Ut Maj. B›V 547, ut min. B›V 546, mi min. BWV 548;* **Chorals** (extraits de la 3e partie de la *Clavierubung*-Leipzig 1739) *"De profundis" BWV 686; "Jésus Christ Notre Sauveur" BWV 688... François Henri Houbart...* **disque Pierre Verany** (dist. Carrère)... **PV 84061**

Une version grandiose, un jeu large et solide magnifiquement servi par les nouvelles **Grandes Orgues de St Benoit sur Loire** dûes au facteur *Alain Sals*. A recommander sans réserve!

- **Cantates, intégrale Telefunken vol 36**... *Concentus Musicus Wien* dir. *Nikolaus Harnoncourt, Leonhardt-Consort* dir. *G. Leonhart*

Textes et commentaires Anglais, Français, Allemand, partitions incluses. Cantates BWV 147, 148, 149, 150, 151. Nouvelle livraison de cette Intégrale célèbre, entreprise voici plus de 10 ans et qui ne sera probablement pas achevée avant 1986-87. Un travail admirable à l'origine d'un nouveau regard sur l'œuvre de Bach. Si la mode des instruments anciens et des restitutions exactes a donné lieu à des excès de préciosité ridicules, les travaux d'Harnoncourt et de Leonhardt, deux pionniers, nous ont révélé un espace musical autre, rigoureux, malgré les multiples critiques, justifiées ou non quant au diapason choisi ou les instruments utilisés.

- **Cantates 58 à 66**... *Helmuth Rilling*

Textes et commentaires en allemand, partitions incluses.

Rilling a terminé son intégrale, disponible soit en coffrets, soit en disques séparés. La présentation en coffrets successifs respecte l'ordre arbitraire mais pratique de la numérotation BWV.

Tandis qu'Harnoncourt s'attache à retrouver le Bach exact d'il y a deux siècles, Rilling préfère à l'utopie, la tradition respectueuse. Un diapason normal, une instrumentation fidèle, des effectifs équilibrés, fonctionnels, réalistes, et une sérénité qui enchante. Les deux Intégrales sont à la fois opposées et complémentaires. Elles reflètent deux aspects différents de notre sensibilité actuelle vis à vis d'une œuvre enfin libérée de toute expression romantique. Les interprétations de Rilling, au moins pour les huit cantates de ce coffret de Quatre disques, me paraissent inti-

mement vécues; œuvre d'un artisan sincère fervent de musique. Je regrette beaucoup que cette intégrale dont le seul défaut consiste en l'absence de texte en français n'ait pas encore acquis la célébrité de l'autre, concurrente, mais faussement rivale.

Il est parfois d'usage de comparer Rilling et Richter, une parenté lointaine existe sans doute, mais j'avoue n'avoir jamais remarqué de la part de Rilling un goût immodéré pour la métrique "disciplinaire".

Dernières livraisons.

- **Concertos pour violon et orchestre** *en Mi Maj.* **BWV 1042,** *la min.* **BWV 1041 double concerto** *en ré min.* **BWV 1043**... *Ensemble Orchestral "AD ARTEM de Lorraine"*... **Kurt Redel**... (violons) *Thérèse Divry, Jean Claude Velin*... disque **Forlane**... dist. Carrère... **UM 6517**

- **Cantates BWV 68** *et* **172**... *Thomanerchor Leipzig, Neues Bachisches Collegium zu Leipzig... Hans-Joachim Rotzsch*... **ETERNA Edition**... stéréo **827517.**

- **Récital d'orgue : Prélude et Fugues BWV 532, 549, 539, 547,** (en Ré Maj., do min., ré min, Do Maj.), **Sonate en trio n° 4 BWV 528** (mi min.), **Fugue BWV 547** (Sol Maj.)... *Christoph Albrecht*... **ETERNA Edition**... stéréo **25 759**

  (Les disques Eterna proviennent de la R.D.A.)

  Ces enregistrements trop sommairement présentés ici feront l'objet d'un commentaire critique dans le n° d'Octobre.

LES COMPACTS

Gustav MAHLER (1860-1911)
Symphonie n° 7
Deutsche Grammophon... *(DDD)*... **413 773-2**

Un Scherzo macabre, grinçant, génial et bref, qu'encadrent deux splendides "Nachtmusik", puis une ouverture considérable et un finale trop copieusement fourni sans doute pour être véritablement efficace, telle se présente cette grande symphonie exclusivement instrumentale en cinq parties baptisée hâtivement "Chant de nuit" du fait de ses 2e et 4e mouvements. Composée en 1905, elle sera exécutée pour la première fois à Prague en 1908 sous la direction du compositeur. Mahler y déploie une verve exubérante, équivoque, un peu rabelaisienne, à la fois essentielle et feinte. Il brosse une parodie somptueuse, tournée sur elle même, et la musique révèle une poétique de l'ombre en même temps que sa dérision, un souffle glacé d'outre-tombe pas vraiment mortuaire, un gigantisme faussement grand, l'anxiété sournoise, l'imagerie simple, la caricature, selon une démarche spécifique à l'univers de la grande Comédie. Le jeu musical demeure, sûr, énigmatique, réfractaire à toute aura dramatique mais grandiose, malgré la gratuité tonitruante d'un Finale vidé de substance à force de surenchère. Beaucoup moins populaire que les seconde, troisième ou huitième dite "des mille", aussi intéressante à mon avis que cette dernière citée, elle recèle d'admirables richesses et impose un regard neuf sur l'Art et sa fonction, en cette aube des temps modernes, particulièrement révélateur du devenir romantique en Allemagne entre la mort de Wagner et l'aventure sérielle. La redécouverte de Mahler en France 75 ans après sa mort n'aura décidément pas été vaine.

Mais cette vague de Mahlérisme, raz de marée conviendrait mieux, apporte avec elle sa dose d'intolérance. L'Inquisition montre le petit bout de son nez. Ô Manichéïsme..! **Claudio Abbado** Maître d'œuvre de cette 7e appartient à l'ivraie, pas au bon grain, et c'est un bien grand malheur ! Il propose néanmoins à la tête de **l'Orchestre Symphonique de Chicago** une version tout à fait recommandable, claire, et fortement contrastée; la généreuse franchise méditerranéenne à l'assaut des Titans germaniques... n'est-ce pas un gage de re-nouveauté ?

Son interprétation réussie, musicale, exerce une séduction certaine.

Un dernier mot pour souligner la qualité de l'enregistrement, la réelle fiabilité du Compact et sa facilité d'emploi. Les responsables de la Deutsche ont réalisé un découpage des cinq mouvements à partir d'une analyse succinte, chaque période correspondant à un n° inscrit sur le cadran du lecteur. Voilà qui aide à la compréhension de la structure d'ensemble et facilite d'éventuelles manipulations. Ces indications ont été reportées sur la plaquette d'accompagnement en trois langues (commentaires et réflexions sur la genèse de l'œuvre, en français, de Paul-Gilbert Langevin) avec le numéro des mesures correspondantes, et le numéro des pages de la partition.

Du beau travail !

Coffret de deux compacts : CD n° 1 : 1er et 2e mvts; 12 plages, 38 mn 03, CD n° 2 : mvts 3, 4, 5; 9 plages, 40 mn 37.

H. MUSSON

Les 33 Tours

- **BABAR : Francis Poulenc** 1899-1663
  "LA NURSERY" D.E. Inghelbrecht 1880-1965 (extraits)

La collection PIANISSIME nous offre un enregistrment aussi rafraichissant qu'inattendu, qui vient, sauf erreur combler deux lacunes discographiques. Depuis ce joyau, hélas trentenaire, qu'était la gravure, par l'auteur au piano, en compagnie de Pierre Fresnay (disque 25 cm chez les Discophiles Français) l'HISTOIRE DE BABAR n'avait connu qu'une édition, dans la transcription orchestrale de Jean Françaix avec Peter Ustinov. (Voix de son Maître). Elle n'avait pas fait oublier l'humour et la transparence de la version pianistique.

Ces exquises piécettes alternent avec un récit tiré des célèbres albums de **Jean de Brunhoff**. Elles naquirent sous forme d'improvisation, à l'instigation des jeunes neveux de Francis Poulenc qui placèrent sur le pupitre du piano (un jour de la sombre année 1940) cette charmante bande dessinée, enjoignant à leur oncle de leur "jouer plutôt ça". Après *Children's corner* de **Claude Debussy**, voilà bien une musique typiquement française : place à la malice, à la tendresse, au rêve, dans un langage dénué de concession comme d'inutile agressivité. C'est de la veine du *Bestiaire*... délices assurées de 7 à 77 ans !

Au verso, et cette fois-ci à quatre mains, figurent quinze pièces choisies dans les six recueils publiés par **D.E. Ingelbrecht** sous le titre de **"La Nursery"**. Chaque cahier (Editions Salabert volumes 1 et 2, 4, 5, 6) (Editions Lemoine, volume 3) comprend six chansons populaires françaises harmonisées. Leur composition s'échelonna de 1907 à 1921, à l'intention d'une proche parente, émérite professeur de piano parisien. Le célèbre chef d'orchestre debussyste s'y révèle un pédagogue averti, ce qui n'exclue pas un art exquis de la modulation et la recherche de délicates couleurs. Ce *"Mikrokosmos"* national mérite d'être mieux connu et si la partie de l'élève reste, dans l'ensemble facile, il s'agit de vraie musique qui s'entend avec le même plaisir que les célèbres *Jeux d'enfants* de **Bizet**, *Dolly* de **Fauré** etc...

La mention "Cabaret artistique" qui figure sur la pochette indique qu'il s'agit d'enregistrements réalisés en public. Les pianistes Boris Nedeltchev et Michel Rabaud sont irréprochables et "jouent le jeu" avec une gaîté communicative mais aussi avec

tact et sensibilité. Regrettons de ne savoir auquel attribuer "BABAR". L'autre se fait-il alors récitant ? Rien n'est précisé. Le piano Bösendorfer du centre musical Daniel Magne sonne à merveille. Un disque qui divertit et touche !

PIANISSIME 12 *"CABARET CLASSIQUE"*
Boris Nedeltchev - Michel Rabaud piano
Production Daniel Magne
Procédé initial **MAG 2012**

- **HENRY PURCELL** 1658-1695
  Suites de clavecin n° 1 à 8
  Kenneth Gilbert, Clavecin Vaudry (1681)

Le diapason du précieux clavecin français récemment acquis par la Victoria and Albert du Museum de Londres est près d'un ton et demi au dessous du nôtre! La sonorité à la fois discrète et fruitée de ses trois jeux, (8 pieds et 4 pieds au clavier inférieur, 8 pieds au clavier supérieur) convient particulièrement aux suites de Purcell. La plupart comportent, à la mode du temps, quatre pièces : Prélude, Courante, Allemande, Sarabande, celle-ci remplacée par un Menuet pour les suites n°s 1 et 8. La 3e se termine par la Courante. Les 6e et 7e ne comprennent également que trois pièces, mais la courante y est remplacée par le *Hornpipe,* plus idiomatique... Dans l'ensemble, nous sommes encore loin de l'invention foisonnante des Couperin, de la richesse des partitas et suites de JS Bach. Néanmoins ces pièces sont empreintes d'un sentiment altier, d'où l'influence française n'est pas absente! **Kenneth Gilbert** y fait merveille ! Toucher précis, ornementation d'un goût très sûr, qui évite tout autant la sécheresse que l'excès de préciosité. La prise de son, très proche de l'instrument, rend finement les changements de registration ou de clavier. Voici un indispensable jalon dans la connaissance de la littérature du clavecin, et qui nous livre de Purcell un portrait sensible et racé.

HARMONIA MUNDI FRANCE **HMC 1158**
(Enregistré en 1978 à LONDRES)

- GIOVANNI BATTISTA DRAGHI dit **PERGOLESE** 1710-1736.
  Stabat Mater pour soprano, alto, cordes et orgue

La musique de cette séquence latine, traditionnellement réservée, dans la liturgie catholique, à la fête de Notre Dame des septs douleurs, aurait été commandée à Pergolèse par la Confrérie Napolitaine des "Cavalieri della Vergine dei Dolori" pour être exécutée le Vendredi Saint 1736. La célébrité de cet ultime chef d'œuvre du compositeur ne s'est jamais ternie depuis lors, comme en témoigne son abondante discographie actuelle. Les vingt tercets du poème sont répartis entre douze pièces où alternent les Arias et les Duos. A l'inverse de la récente version du Haute-Contre René Jacobs et du jeune soprano Sébastien Hennig, (d'une verdeur baroque fort séduisante) cet enregistrement somptueux dégage une atmosphère presque mozartienne qui annonce le Requiem. **Margaret Marshall et Lucia Valentini-Terrani** brillent de tout leur art dans les passages de virtuosité mais la direction de **Claudio Abbado** maintient toujours un climat d'émotion pudique et de sensibilité poignante. Les parties instrumentales sonnent avec une rare et vivante beauté. Une fois acceptée la *théatralisation* inhérente au style de l'œuvre, on ne peut que s'attacher davantage, de minute en minute, à cette interprétation, même si le début de la face 2 (Eïa Mater fons amoris) accuse quelque lourdeur dans un tempo peut-être un peu lent — immédiatement racheté par la splendeur du duo-suivant (Fac ut ardeat) dont le figuralisme flamboyant convainc irrésistiblement. Admirables dissonances du tercet *"Fac me vere tecum flere"* ...! Belle réalisation du continuo à l'orgue par Leslie Pearson, alliant l'imagination et la retenue. Mes préférences vont à la flexible élégance du phrasé de **Margaret Marshall,** plutôt qu'aux graves peut être un peu trop "véristes" de **Lucia Valentini-Terrani,** qui est cependant souvent bouleversante.

Margaret Marshall soprano, *Lucia Valentini Terrani* contralto, *Leslie Pearson* orgue *London Symphony Orchestra* **Claudio Abbado**

DEUTSCHE GRAMMOPHON
Digital stéréo **415 103-1**
(Enregistré en 1985)
Existe en Compact-Disc **415-103 2**

- **Ruggero Raimondi** chante **TOSTI** (1846-1916) et **BROGI,** (1873-1924) **DENZA** (1846-1922), **ROTOLI** (1847-1904)

Ces charmants compositeurs de romances (certains : Paolo Tosti, Augusto Rotola, étaient leurs propres interprêtes) connurent-ils de tels orchestres ? Aux incomparables **I Solisti Veneti** se joignent mandolines, orgue et même un clavecin pourvu d'un beau jeu de luth dont la pochette ne fait nulle mention. Elle reste également bien discrète quant à *Wolfango Dalla Vecchia,* responsable de ces délectables orchestrations. **Ruggero Raimondi** se montre ici un parfait baryton de salon avec juste ce qu'il faut d'abandon, mais sans la moindre vulgarité. Tant de distinction de part et d'autre (mais Tosti et Rotoli ne firent-ils pas carrière en Angleterre!) efface ce que l'ensemble pourrait avoir de trop sucré. Il ne s'agit pas de chefs d'œuvre tout court, mais de "chefs d'œuvre du genre" : une époque revit avec ses fastes, ses charmes, mais aussi ses ridicules et ses faiblesses. On ne regrette pas le voyage même si l'on en revient légèrement écœuré...

I SOLISTI VENITI **CLAUDIO SCIMONE**
ERATO *Numérique digital* **NUM 75171**

Micheline LALAUX-PEYROT

- **Airs de Mozart**
  MARGARET PRICE
  English Chamber Orchestra, Dir. James LOCKHART
  RCA, LSC 3350 Stéréo.

"Chanter les airs de Mozart, écrivait Bruno Walter, exige d'une cantatrice le maximum. Elle doit posséder une brillante technique de la voix, elle doit pouvoir donner des sentiments, elle doit avoir le courage de s'exposer à l'extrême." Margaret Price personnifie ces qualités avec un naturel parfait; sa voix mordorée, animée d'une rare intelligence, épouse admirablement la mélodie de Mozart. Pas une vocalise, pas un récitatif, pas un mot même, qui ne possède sa vie et son sens dramatique, bien que chaque élément reste toujours en harmonie avec l'ensemble. Parmi les airs choisis, certains sont à caractère relativement brillant *(Non mi dir,* de Donna Anna, dans Don Giovanni; *Martern aller Arten,* air de Constance dans *l'Enlèvement)* mais la plupart sont de ces pages faussement simples qui exigent une haute musicalité (ainsi *Voi che sapete,* des *Noces*). Margaret Price incarne aussi bien la candeur de Chérubin que la passion d'Elvire. L'orchestre, mélodieux à tout instant, entoure ce joyau vocal comme un écrin raffiné.

Isabelle WERCK

- **Spice of Life — A.M.R. — KELTIA MUSIQUE**
  1 place au beurre - 29000 Quimper

Anglais avec un zest d'Américain, mais très Français de cœur, on dirait même Breton, John Molineux est fixé depuis dix ans dans le Finistère. Vous pouvez le joindre à Lannedern, 29190 Pleyben 16 (98) 26.41.79. C'est là qu'il a réalisé ce disque qui nous est parvenu un certain temps après son annonce. Son titre **Spice of Life** laisse l'imagination au pouvoir avec un point

d'interrogation sur la réalisation. Elle pourrait être pleine de contrastes, avec des violences et des apaisements alternés. De fait, toute l'ambiance du disque est très "cool" et entraîne à ranger ce concert sous la rubrique même proposée par l'auteur : **folk et chansons.** Un petit ensemble de sept musiciens, parmi lesquels l'auteur-interprète, **John Molineux**, accompagne dix chansons anglaises à la philosophie très douce, pacifiste et qui veut dépasser le stade de désabusement pour retrouver une mentalité de sage. Les textes originaux et la traduction française figurent dans une présentation originale dans la pochette. Celle-ci est décorée très symboliquement par Michel Daval : une petite fille regarde avec une tendresse étonnée les visages tendres d'un couple (ses parents) apparaissant dans un panneau de photographe de foire représentant deux paras, l'arme au poing.

Jean MAILLARD

Et encore

CD **Philips : R. WAGNER** l'Or du Rhin *Festival de Bayreuth* **Karl Böhm**

CD **RAVEL : Concerto en sol, Concerto pour la main gauche**... *Abdel Rahman El Bacha, Orchestre Philharmonique des pays de Loire,* dir. *Marc Soustrot*... **FORLANE... UCD 16522** dist. Carrère

CD **LISZT** - *France Clidat* **Les Préludes, Danse Macabre, Fantaisie Hongroise pour piano et orchestre, Méphisto Valse**... *Orchestre Symphonique de Radio-Télé-Luxembourg* dir. *Jean Claude Casadesus*... **FORLANE... UCD 16516**

- **Cybelia-Charlin : SAUGUET** *Mélodies, Divertissement de chambre*
- ***Cybelia-Charlin : J. FRANCAIX*** *Quatuor à cordes*
- **Erato : HAYDN** *Symphonies 94-98* **R. Leppard**
- **Erato : JANACEK** *Danses Lachiennes*
- **EMI : MAHLER** *Das Klagendelied*
- **Eterna : HAENDEL** *Quatre sonates pour violon et basse continue*
- **Forlane : DUTILLEUX Première Symphonie**

Commentaire critique à paraître en Octobre

Passacaille pour Orgue en Ut m. (suite)

(Suite de la page 44)

NOTES :

(10) Dans l'ancien Ordo qui a eu cours du XVIe s. à 1936. Dans le deuxième ordo, on le trouve au XVIe Dimanche après la Pentecôte.

(11) Notons que les thèmes de 8 mesures sont rarissimes : on en connait un chez Purcell (1658-1695) : Chaconne en sol min. pour ensemble de violes et un chez Georg Muffat (1753-1804) : Passacaille en sol min. (dans le recueil Apparatus Musico-organisticus).

(12) in Commentaire du 1er vol. de l'œuvre d'orgue de Buxtehude, Ed. Hansen, 1952.

(13) Deux indices, au moins, permettent de l'affirmer : d'une part les diptyques entrecoupés tels : le Prélude et Triple Fugue en Mib Maj. BWV 552 encadrant les *21* chorals du Dogme, ou la Toccata, *Adagio,* et Fugue en Ut Maj. BWV 564; d'autre part lorsque les deux parties doivent s'enchaîner la mention "attacca" précède la fugue, c'est le cas de la Fantaisie et Fugue en Ut min. BWV 537.

(14) Cantate 106, Cf note (1). Cantate 140, Cf notre analyse in l'Education Musicale, supplément au n° 222, Novembre 1975.

(15) 21, comme les 21 Chorals du Dogme en musique, précisément précédés et suivis du Prélude et Triple Fugue en Mi b Maj. BWV 552.

(16) Ce "Signe de croix" se retrouve dans les œuvres qui évoquent la crucifixion : comme les cantates BWV 131, 106, 4 la Passion selon St Jean; mais le plus bel exemple est sans doute le motet "Jesu meine Freude".

(17) Fugue en sol Maj. mm 27, 37,61 à 65. Le texte du Choral dit, en particulier : "Il (Jésus) lance son éclat au loin, surpassant en clarté les autres étoiles" (Cf. *J. Chailley* : Les Chorals pour Orgue de J.S. Bach, Ed. Leduc, Paris 1974, p. 129). A propos de la juxtaposition de ces deux images contraires : la lumière et la mort, le pasteur Pierre Valloton, rappelle ce texte de Philippiens 2/15-18 dans son commentaire du Prélude et Fugue en sol maj. : *Brillez comme des flambeaux dans le monde, portant la parole de vie...* Et même *si mon sang doit être versé en libation dans le sacrifice et le service de votre foi, j'en suis joyeux, et je m'en réjouis avecvous; de même vous aussi soyez joyeux et réjouissez-vous avec moi!"*

(18) Le musicologue américain *Karl Geiringer* dans son ouvrage : J.S. Bach, Ed. du Seuil, Paris 1970, page 230, observe la même répartition que moi des 20 versus en 4 groupes de 5. Par contre sa répartition des 5 versus à l'intérieur de chaque groupe m'apparait très peu évidente.
L'organiste et compositeur roumain *Michael Radulescu* (commentaire radiodiffusé, France-Musique, sur la Passacaille le 13 juin 1984) émet l'hypothèse d'une organisation des versus selon le principe de la progression de Fibonacci et de la "section d'or" qui le conduit à délimiter les 21 versus en modules de 6, 4, 3, 3, 2, 3. Mais là aussi la musique de Bach dément cette séduisante trouvaille.
Je pense être le premier à proposer la solution simple de la construction baroque centrée, mais je n'aurais aucune tristesse si ce n'était pas le cas.

(19) Beethoven, dans ses dernières sonates pour piano fera de même. L'apparition de la Fugue y débloque toujours des situations de crise.

Pensez à renouvelez votre abonnement. Vous nous éviterez des frais inutiles.

Prenez connaissance de nos tarifs en page 2 de couverture.

Nouveautés dans l'Edition Musicale

FORMATION MUSICALE

AMUSIQUONS NOUS. Steve WARING - Marie Ange PERONNET. Ed. Chant du Monde.

Sous des dehors un peu provocants, et post-soixante-huitards, voici un recueil qui rendra service à tous ceux, instituteurs ou animateurs, qui ont besoin de faire vivre aux jeunes une rencontre avec la musique. A la fois recueil de chansons et "Livre du Maître", il fournit ainsi un répertoire et des techniques pour dépasser ce répertoire par la déformation et l'improvisation sans oublier des conseils pour la construction d'instruments simples et des indications bibliographiques et discographiques sérieuses. Présenté comme un dossier et non comme une méthode, ce recueil composé par deux praticiens a en particulier le mérite d'être le témoignage d'expériences réellement vécues avec des enfants, même si on peut ne pas être toujours d'accord avec certains présupposés idéologiques...

ALADEC (A LA DECOUVERTE DE LA MUSIQUE) Initiation et formation musicale, niveau débutant 1. Editions Musicales Jean-Michel ARNAUD, 1, rue Antoine Vollon, 75012 Paris.

Jean-Michel Arnaud résume ainsi son propos : "— Partir des besoins instrumentaux pour préparer une initiation adaptée (y compris pour les instruments à clavier). — Eviter les lacunes les plus couramment constatées (notamment les confusions de clés) par la recherche de procédés plus performants — Instiller un peu d'humour dans les théories les plus rébarbatives à l'aide d'une chanson aisément mémorisable — Aider à la compréhension des notions complexes (durées, intervalles, etc...) par des illustrations très parlantes. — En finir avec la réputation désastreuse du solfège en présentant l'étude de façon attractive avec des jeux, des dessins, des tests."

Sur ce dernier point, on peut dire que l'éditeur n'a pas trahi l'auteur et que la présentation est une réussite de clarté et de lisibilité.

L'initiation directe clé de sol/clé de fa sur la double portée est également un point extrêmement positif. Dans l'ensemble, je crois que l'auteur atteint le but qu'il s'est proposé. Je regretterai seulement une démarche souvent uniquement déductive. Les exercices sensoriels d'initiation et de formation de l'oreille sont présents mais un peu sous forme d'ébauche. Je crois que l'auteur aurait pu récupérer les acquis de "méthodes" moins adaptées au système des Conservatoires mais ayant fait leurs preuves dans ce domaine. Tel quel, ce livre permettra à tous ceux qui hésitent à se lancer dans la voie des "méthodes" nouvelles mais souhaitent rendre leur enseignement plus vivant et plus adapté de bénéficier d'un guide sûr et précis qui ne laisse rien au hasard.

JEUX MUSICAUX - Guy REIBEL - Volume 1 - Jeux vocaux. Editions SALABERT.

Voilà déjà un certain temps que j'ai reçu ce gros volume de 275 pages grand format et si je n'en ai pas rendu compte plus tôt, c'est qu'on ne peut se contenter de quelques mots élogieux ou critiques devant une telle entreprise. Il n'en reste pas moins que le cadre de cette rubrique ne permet que d'effleurer le contenu de cet ouvrage. Je n'en retiendrai donc que quelques aspects en laissant à chacun le soin de découvrir — et d'expérimenter — le travail de Guy Reibel.

Celui-ci pose d'abord une question : "Pourquoi, en musique, la créativité est-elle réservée exclusivement et un peu solennellement à quelques-uns ? Alors qu'en peinture, n'importe quel professeur de dessin sait peindre ou dessiner, pourquoi en musique les professeurs et les interprètes ne savent-ils pas "musiquer", c'est à dire, outre jouer Mozart ou Stockhausen, jouer aussi leur propre musique ? On apprend aux enfants à dessiner d'après modèle, ou d'imagination; de la même façon, ceux qui pratiquent la musique devraient savoir jouer d'après modèle (exécuter des partitions) ou d'après leur imagination (réaliser leur propre musique). Créer de la musique, celà peut être un acte savant et solennel, mais c'est aussi l'acte le plus simple et le plus naturel chez tout individu".

Guy Reibel postule également que partir de la création contemporaine n'est pas couper la musique de ses racines : "Le but n'est pas l'apprentissage des notions mais la formation du sens critique et créatif personnel (invention et écoute) qui inclut, dans le cas d'une formation poussée, l'apprentissage simultané des notions techniques traditionnelles. Ainsi formé, l'enfant n'en jouera que mieux Mozart!"

Réforme de l'enseignement, tant dans les écoles que dans les conservatoires, regard ethnologique sur l'évolution musicale d'aujourd'hui, le projet est immense et il faudrait être aveugle — ou sourd ! — pour ne pas être sensible à la solide argumentation de Guy Reibel. Un deuxième volume, consacré au jeu instrumental, suivra, comprenant l'élaboration d'instruments adaptés à ce type de pratique. En attendant, expérimentons les pratiques vocales de ce premier volume.

CHANTS ALPINS de la vallée de St Jean d'Aulps. 6 pièces récréatives pour classe de Formation Musicale. Jean René MEUNIER. Ed. Salabert — Enseignement.

Un recueil destiné aux élèves de Préparatoire (et au delà...) pour leur faire pratiquer sur de courtes pièces originales le chant polyphonique. Pas de complications inutiles, mais une écriture qui "sonne" bien. Contrairement à ce que paraît suggérer le titre, pas de paroles pour ces chants, mais rien n'empêche d'en inventer. Sinon, solfions ou vocalisons. Souhaitons un franc succès à ce recueil.

MUSIQUES A CHANTER pour les classes de Formation Musicale. HOLSTEIN-LEVEL-LOUVIER. Editions Alphonse LEDUC.

J'ai déjà rendu compte des premiers volumes de cette collection dans les numéros de décembre 83 et d'avril 85. Je tiens à les signaler une nouvelle fois en cette période où se décident les programmes pour la prochaine rentrée. Six volumes, sur les neuf prévus, sont dès maintenant disponibles. Rappelons qu'il s'agit de recueils de textes musicaux remarquablement choisis pour être chantés, et que chaque volume comporte un choix de références d'autres textes possibles qui permet au professeur de composer des menus "à la carte" dont les plats lui sont fournis à moitié cuisinés : les œuvres, les limites des extraits chantables, les tessitures, les éditions disponibles, tout est indiqué! Pour ceux qui pensent que le solfège doit se faire en priorité à partir de textes authentiques et bien choisis, ces recueils constituent une source de toute première importance.

L'HEURE DE FORMATION MUSICALE. Jean Pierre COULEAU. Editions LEDUC.

Nous avons déjà rendu compte en décembre 84 des premiers volumes parus. Voici maintenant les volumes de Préparatoire 1 comportant un guide pédagogique (livre du professeur) et un livre de l'élève. Cette "Heure de formation musicale" suit à la lettre les programmes de la FNUCMU avec les avantages que cela comporte : la présentation et le contenu sont exactement ceux des examens de la Fédération. L'ensemble est présenté en un seul volume de format réduit et d'un prix abordable. L'inconvénient vient de cette fidélité même qui introduit au fil des pages une monotonie certaine. S'y trouvent également la théorie, présentée de façon solide et claire, ainsi que les exercices traditionnels de formation auditive (dictée de rythmes, dictées à une et deux voix, dictées d'accords). On pourra compenser les limites de cet ouvrage par l'invention personnelle et... la pratique des "Musiques à chanter" du même éditeur dont nous avons rappelé ci-dessus les mérites.

DIX LEÇONS DE SOLFEGE PROGRESSIVES SUR DEUX CLES. Pierre LANTIER. Facile à Moyenne force. Editions LEMOINE.

Dès la première lecture, on pense : dommage qu'il n'y en ait que dix! De jolies mélodies faciles à mémoriser, jamais plates ni banales, et de styles variés; des accompagnements délicats, bref, de la musique. Ce recueil est conçu pour habituer les élèves non seulement à lire mais à chanter en clé de sol et clé de fa mélangées. Je ne suis pas certain de l'utilité de cette pratique, mais la qualité musicale de ce recueil mérite de toute façon le détour.

17 LEÇONS DE SOLFEGE en clé de sol avec accompagnement d'accordéon ou de piano. Freddy BALTA. Editions LEMOINE.

Une agréable surprise que ce recueil qui, dans un style différent du précédent mais non moins original et musical fournira encore aux professeurs un matériau précieux. Bien sûr, je préfère personnellement le travail dans les œuvres du répertoire, mais il serait injuste de ne pas souligner la qualité de productions "solfégiques" qui, pour avoir une visée didactique, n'en sont pas moins de la musique.

45 DICTEES NON TONALES à 1 voix dont 6 dictées de concours suivies de 2 dictées dodécaphoniques et de 5 dictées non tonales à 2 voix. Difficile. Editions LEMOINE.

Le titre de l'ouvrage parle de lui-même et le contenu est adéquat au titre : vraiment difficile!

HARMONIE

GUIDE SERVANT D'APPENDICE AUX TRAITES D'HARMONIE. Yvonnes DESPORTES. Ed. RICORDI (Dif. Editions Musicales Transatlantiques).

Il s'agit de la réédition d'un ouvrage d'une grande clarté et d'un goût très sûr destiné à ceux qui arrivent au terme de leurs études d'harmonie et désirent reprendre et coordonner l'ensemble des connaissances acquises. Ce petit volume a le grand mérite de remettre l'ensemble des connaissances en situation historique, permettant de mieux éviter les erreurs de style, les "anachronismes musicaux". Il répond je crois pleinement aux vœux de son auteur qui souhaitait "qu'il facilite le travail, sous forme d'initiation très schématique, mais initiation tout de même, à la composition musicale dont l'Harmonie est la base".

MUSIQUE D'ENSEMBLE

TIMES PAST. CINQ DANSES DU 16e SIECLE pour ensemble de Flûtes à bec, originellement écrites pour cithare, transcrites de la tablature, éditées et arrangées par Patrick ENFIELD. Editions RICORDI. Diffusion : Editions Musicales Transatlantiques.

Cinq pièces fort agréables et sans grande difficulté. Transcrites pour une flûte soprane, deux flûtes alto et une flûte ténor, elles peuvent également être jouées avec deux sopranes et une alto en exécutant l'alto 1 sur la soprane (pas de problème de tessiture). Voici de quoi alimenter le répertoire de nos classes de musique d'ensemble d'autant que d'autres instrumentations sont aisément réalisables.

SERIE DIDACTICA DE MUSICA ANTIGUA. DANCES DE LA RENAISSANCE pour quatre flûtes à bec ou autres instruments à vent ou à cordes et guitare (ad libitum) de Pierre ATTAINGNANT. Révisé par Mario A. VIDELA. Editions RICORDI (Dif. Ed. Musicales Transatlantiques). Trois volumes comprenant le conducteur et les parties séparées.

Cette collection a pour but de fournir aux musiciens à la fois les textes et la manière de les interpréter. C'est dire l'importance de la présentation et des notes. Un regrêt : que cette édition n'existe pas en français car tout le monde n'a pas la chance d'être hyspanisant. Enfin, pour une fois que ce n'est ni en allemand, ni en anglais... Véritable guide d'interprétation en même temps que recueil de textes, cette édition sera précieuse pour tous ceux qui, non spécialistes de cette période, désirent aborder sans trop la trahir la musique de la Renaissance.

EXEMPLOS DE ORNOMENTACION DEL RENACIMIENTO. (Exemples d'ornementation de la Renaissance). Mario A. VIDELA. RICORDI Dif. TRANSATLANTIQUES.

Ouvrage intégralement bilingue (Espagnol/Anglais...), indispensable complément de cette "série didactique de

musique ancienne". La mise en synopse des versions de plusieurs auteurs à partir du même texte musical en dit plus que de longues démonstrations. Un travail passionnant dont on regrette qu'il ne soit pas accessible en français.

VARIATIONS ET FUGUE SUR UN THEME DE JOHAN KUHNAU pour orchestre à cordes. Hendrik ANDRIESSEN (1936) DONEMUS AMSTERDAM. Diffusion Editions Musicales Transatlantiques.

Une œuvre fort agréable et bien construite, dans le style ancien, pour un jeune ensemble : la mise en place ne devrait pas faire difficulté. Souhaitons que la poursuite de telles publications permettent aux orchestres de jeunes de se développer toujours davantage grâce à un répertoire adapté.

ENSEMBLES DE FLUTES TRAVERSIERES

DIVERTIMENTO N° 1 en Fa Majeur pour trois flûtes traversières. Transcription de Gernot STEPPERT du Divertimento pour 3 cors de basset K. 439 b N° 1. W. A. MOZART. Ed. RICORDI (Dif. Transatlantiques)

Une œuvre de choix pour un trio de flûtes. Le volume contient le conducteur et les parties séparées. On ne saurait assez recommander ce genre de transcriptions qui permettent à nos élèves de pénétrer de l'intérieur des œuvres qui risqueraient de leur rester pour toujours étrangères et développent leur goût pour la musique d'ensemble.

TRENTE DUOS FACILES DES ANNEES 1750 pour deux flûtes traversières, rassemblés et édités par Albrecht IMBESCHEID. Ed. RICORDI (Transatlantiques).

On peut faire pour ces duos les mêmes remarques que pour le recueil précédent. Nos jeunes flûtistes y trouveront grand plaisir.

FLUTE TRAVERSIERE

LES CAHIERS DE LA FLUTE. METHODE ELEMENTAIRE POUR LA FLUTE TRAVERSIERE. Nicolas BROCHOT. Editions SALABERT ENSEIGNEMENT.

Cette méthode, publiée sous l'égide de Pierre Yves Arthaud, comporte une ouverture très grande à la musique contemporaine sans négliger pour autant les références aux grandes sources : Bach, Haëndel, Beethoven, Bizet...

C'est une méthode pour cours collectif (deux ou trois élèves au moins). L'initiation à la musique contemporaine se fait à partir de très nombreux jeux (de timbre, de rythme, d'improvisation...). La méthode comporte également tout un travail d'écoute et de formation auditive inhabituel dans une méthode d'instrument. Un essai intéressant et original dont nous reparlerons après expérimentation par un ami professeur.

MINIATURE POUR FLUTE ET PIANO. Débutant 2. Gérard MEUNIER - Jean Claude DIOT. Editions LEMOINE.

Une très agréable pièce à faire jouer avec humour. Un accompagnement de piano **facile** : une excellente occasion de faire jouer ensemble deux élèves. Saluons cette occasion rarement offerte et si profitable pour nos élèves pianistes en particulier. Un pianiste de Préparatoire devrait s'en sortir sans trop de peine.

SONATE EN SI MINEUR OP. 3 N° 10 pour Flûte traversière ou hautbois ou violon et basse continue. John LOEILLET. Restitution et réalisation : Pierre POULTEAU. Editions LEDUC.

Il s'agit bien de John Loeillet de Londres et non de son cousin plus connu Jean-Baptiste Loeillet de Gand.

Cette agréable sonate est une œuvre originale pour flûte traversière éditée à Londres en 1729. D'une durée totale de 10 minutes, elle n'offre aucune difficulté majeure mais demande, bien sûr, un sens musical assuré et si possible, de la part du professeur, une connaissance de l'ornementation baroque, faute de quoi le largo risque de sembler bien pauvre...

COR

SUITE DE DANSES ET AIRS DE LA RENAISSANCE ANGLAISE, publiées par John PLAYFORD (1650). Transcription et arrangement par Richard STELTEN. Editions LEDUC.

Ces courtes pièces sont fort agréables et abondamment annotées.

DEUX PIANOS

DARK DREAMING BLUES. Gérard MEUNIER. Editions LEMOINE.

Demandez donc à votre directeur de déplacer **deux** pianos, semblables de préférence, pour une audition... Dommage. Cette pièce de Gérard MEUNIER mérite mieux qu'un déchiffrage furtif sur deux instruments disparates poussés subrepticement l'un près de l'autre. Pourquoi ne peut-on pas habituellement faire jouer ensemble des pianistes autrement qu'à quatre mains ? Ceux qui ont eu la joie de pratiquer l'interprétation ou l'improvisation à deux pianos peuvent témoigner de ce que cette pratique apporte à chacun des éxécutants. L'œuvre de Gérard MEUNIER est l'occasion rêvée avec une pièce fort agréable et sans grande difficulté d'initier nos élèves aux joies du "deux pianos".

Daniel BLACKSTONE

CLARINETTE

LIVRE POUR CLARINETTE : LE CLARINETTISTE DEBUTANT. Premier Cahier. Antony MARCHUTZ. Editions SALABERT ENSEIGNEMENT.

Il s'agit d'un fort intéressant ouvrage pédagogique, basé sur la pratique du jeu d'ensemble, et ceci dès le début de l'apprentissage de l'instrument.

Il contient de nombreuses mélodies faciles et agréables à jouer, accompagnées par une ou plusieurs clarinettes et des percussions.

L'étude des différentes figures rythmiques y est faite d'une manière très progressive. On trouve en fin de volume un bon nombre de pièces en duo, trio ou quatuor.

Voilà une façon d'aborder l'étude de l'instrument qui a l'air très attractive et prend en compte le travail de l'oreille, si souvent délaissé dans les méthodes traditionnelles.

EN BERÇANT L'OURSON pour Saxophone alto ou Clarinette en Si bémol, avec accompagnement de piano. René BERTHELOT. Degré Débutant. Editions LEMOINE.

Pièce constituée d'une assez belle mélodie sur des harmonies très agréables et assez modernes. En clarinette, elle conviendrait plutôt à des élèves de Préparatoire, étant donné les difficultés techniques qu'elle contient.

PHOTO DE CLASSE : 9 instantanés pour une classe de clarinettes. Philippe BOIVIN. Editions SALABERT.

C'est une œuvre écrite pour une classe de clarinette (douze exécutants) et tenant compte des différences de niveau (du Préparatoire au Supérieur). Elle est très intéressante pour le professeur qui voudra aborder le langage contemporain avec ses élèves; quasiment toutes les techniques de clarinette employées aujourd'hui sont représentées : multiphoniques, flatter-zunge, slap, smorzato, détaché binaire et ternaire, doigtés spéciaux etc...

Elle présente également l'avantage de donner à des élèves de clarinette la possibilité de faire de la musique d'ensemble en étudiant une œuvre vraiment écrite pour leur instrument. L'écriture est assez claire, et tout est expliqué à la fin du volume, pièce par pièce, d'une façon très détaillée.

Par contre, elle demandera certainement beaucoup de travail aux élèves; elle contient des problèmes techniques assez difficiles par rapport aux niveaux préconisés. De plus, son exécution nécessite un jeu avec des éclairages, ce qui n'est pas forcément évident à réaliser.

A signaler : l'adresse et le numéro de téléphone de l'auteur se trouvent en fin de volume...

Jean PEYLET

Depuis **Musicora 1985,** nombre de collègues ont adopté la nouveauté Hachette. Van de Velde intitulée **100 Jeux musicaux** par Germ Storms. Ce recueil de suggestions pour des **Activités pratiques à l'école** a été traduit par Geneviève Schoen et adapté par Christiane Leroux. Après l'Avant-propos et Généralités (Jouer avec la musique et les sons, Types de jeux et objectifs, Conseils pratiques, Rôle de meneur de jeu), les jeux sont présentés avec une sélection d'utilisation pour la tranche d'âge : jeux développant les aptitudes personnelles (jeux d'écoute, jeux de concentration, jeux-tests), jeux développant la Sociabilité (approche et communication, confiance). Jeux développant l'esprit créatif (expression et improvisation, cache-cache et devinettes, les jeux de l'oie, chasse au trésor).

C'est une nouveauté "en or" pour les maîtres et institutrices de maternelles et du primaire et pour les animateurs de groupes de jeunes (ISBN 2-85868-116-3 **Van de Velde** BP 22 Fondettes 37230 Luynes 16 (57) 51.06.23 ou chez Hachette).

Jean MAILLARD

Informations

■ PARIS

• L'Association pour le Concours International J.S. Bach

présente le septième Concours, dont les épreuves se dérouleront à Paris les 7-8-14 et 15 Décembre 1985 sous la présidence de Jacques Murgier.

Inscription jusqu'au 31 octobre 1985

Pour le Concours de piano : 6 degrés
Pour le Concours de violon : 2 degrés (5e et 6e)

Ecrire dès maintenant au **Secrétariat : 12, rue Devéria 75020 PARIS.**

Le concours est membre du Comité National de la Musique (UNESCO)

• U.F.A.M.

IIIe Concours International de Musique de chambre du 2 au 7 novembre 1985.

Limite d'âge : date de naissance : après le 31-12-1950.

Clôture des inscriptions : 15 septembre 1985.
1) Formations sans instruments à vent — avec ou sans piano.
2) Formations avec instruments à vent — avec ou sans piano.

Renseignements : Secrétariat du Concours. 10, rue du Dôme - 75116 PARIS.

En vue de la préparation au Concours, un stage sera organisé du 1er au 14 juillet 1985 aux semaines musicales d'été. Centre Universitaire d'Orsay (Paris-Sud).

Renseignements : Formation Permanente. Batiment 336 - 91405 ORSAY Cedex.

• Centre d'étude polyphoniques et chorales de Paris

Pour étudiants en direction chorale et chefs de chœur confirmés la Chapelle Royale organise un cycle d'assistance aux répétitions du 11 au 15 juillet 1985, à Aix en Provence sous la direction de **Michel Corboz,** du 18 au 23 juillet sous la direction de Philippe Herreweghe à Saint Maximim, du 24 au 28 juillet à Villeneuve les Avignon et Sénanque.

Contactez : Daniel Bizeray, Administrateur de la Chapelle Royale 47, rue Berger - 75001 PARIS.

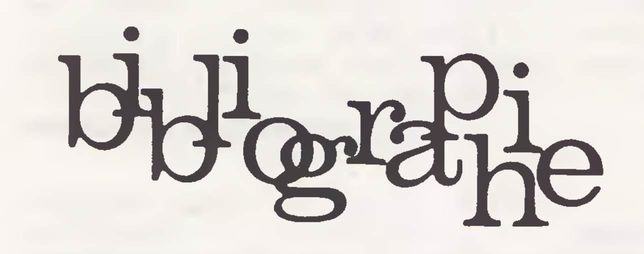
• A l'Abbaye de Royaumont, stage de direction de chœur de niveau professionnel, du 26 août au 1er septembre. Sous la direction de Hans Van den Hombergh.

Renseignements : Centre d'études polyphoniques, 9, rue Labruyère 75009 PARIS

• IRCAM eic.

Téléphonez au 16 (1) 260.94.27, pour recevoir des brochures d'abonnement, des informations détaillés sur les concerts, des options sur les séries de votre choix. (Programme 1985-1986)

9, rue de l'Echelle - 75001 Paris.



• **André G. MARDRIGNAC et Danièle PISTONE,** Le chant grégorien, Historique et pratique, **Librairie Honoré Champion,** Paris (1981), 2[e] édit. (1984), in 8° 162 pages, ex. musicaux.

Un manuel dont je n'ai pas eu l'occasion de rendre compte lors de sa première édition et que nos collègues se doivent sans nul doute, de posséder ou de faire acquérir pour les bibliothèques publiques, scolaires ou C.D.D.P.

Sans phrases inutiles mais avec la plus rigoureuse information, les auteurs s'appliquent à présenter au lecteur profane, les données historiques, théoriques et pratiques du chant traditionnel chrétien. Les sources, l'évolution, le répertoire, les genres, la notation, les modes, le rythme, l'éventuel accompagnement (peu souhaitable) sont abordés, enrichis d'un glossaire, d'une Bibliographie et d'un Index. Une gageure réussie, en peu de place : ce livre est essentiel.

• Simone WALLON. **La documentation musicologique,** Collection **Guides musicologiques 3,** Beauchesne Paris (1984), 21 × 15 142 pages - ISBN 2-7010-1083-7

La très utile collection dirigée par Edith Weber s'enrichit donc d'un troisième titre dont la signature, Simone Wallon est déjà responsable du n° 2 consacré à **L'allemand musicologique.** Dans l'esprit même de cette Collection, le livre présente, outre un **Avant-propos** et une table des sigles et abréviations, trois grandes parties : 1. **Où se documenter ?** avec une liste commentée des Bibliothèques, Archives, Instituts, Film — disco — et phonothèques et Musées instrumentaux. 2. **Les instruments de travail et leur rôle** (Catalogues, Répertoires, fac-simile; la recherche de renseignements, Bibliographies, fichiers de thèses ou autres; les périodiques). 3. **Les répertoires de phonogrammes** 4. Renseignements pratiques : Annuaires et guides nationaux auxquels j'ajouterais volontiers le **International Who's Who in Music and Musicians Directory 1975** publié par **The Cambridge University Press** (7 th edition). Le précieux travail de Simone Wallon ne vise d'ailleurs pas à n'être qu'une accumulation de références, mais un guide méthodologique permettant de retrouver une piste parmi les arcanes indispensables au demeurant de l'archivage des documents s'agissant aussi bien de revues, de disques, de reprints. On peut regretter quelques rares absences, comme la bibliographie d'Andrew HUGUES (**Medieval Music, The Sixth liberal Art,** Toronto University Press 1973) ou le très essentiel **Répertoire métrique de la poésie lyrique française des origines à 1350** d'Ulrich MÖLK et Friedrich WOLFZETTEL (Wilhelm Fink Verlag, Munich 1972).

L'ouvrage s'achève sur un double **Index** (Auteurs et titres, matières) qui totalise quelques 1500 noms et références. Il s'impose sans nul doute dans toute bibliothèque musicale sérieuse et rendra les plus signalés services.

• **Georges FAVRE, Musiciens méditerranéens oubliés,** La Pensée universelle, Paris (1985) in 8 [vo] carré, 194 pages, ex. musicaux - ISBN 2-214-06034-0.

Poursuivant sa prospection du monde monégasque et méditerranéen, Georges Favre propose trois essais sur des musiciens du Soleil auxquels la postérité a accordé des fortunes diverses : Félicien David (1810-1876) dont le public se soucie comme les poissons d'une pomme, Ernest Reyer (1823-1890) hâtivement catalogué parmi les wagnériens ratés et Déodat de Séverac (1873-1921), annexé au bénéfice d'un régionalisme que ce compositeur ne refusait d'ailleurs pas. Le lecteur de ce fort agréable petit livre révisera sans nul doute certains **a priori**. Il appréciera l'élégance et la pertinence de la phrase et de la pensée de Georges Favre, et l'efficace enthousiasme toujours maîtrisé avec lequel il sait convaincre. Le livre est disponible à La Pensée universelle, 4, rue Charlemagne 75004 Paris (1) 887.08.21.

Jean MAILLARD

• Henry-Louis DE LA GRANGE. **Gustav Mahler, Chronique d'une vie.** *I : 1860-1900* (1160 pages, 1979); *II : L'Age d'or de Vienne, 1900-1907* (1288 pages, 1983); *III : Le génie foudroyé, 1907-1911* (1368 pages, 1984). Ed. A. Fayard, Paris.

"Chronique d'une vie"... œuvre d'une autre vie! Voici donc parvenue à son terme cette formidable entreprise — l'épithète étant à prendre ici au sens le plus strict. Intimidant certes, par son poids et son prix, pour qui n'est pas déjà un familier du sujet, c'est-à-dire du compositeur et de son époque, cet immense ouvrage n'éclaire pas moins d'une lumière décisive les événements comme les intentions, et se lit finalement comme une sorte de prodigieuse épopée qui, plus qu'un ouvrage d'austère musicologie, appellerait davantage la comparaison avec une chanson de geste ou une moderne saga.

Le succès même que Mahler connaît aujourd'hui — et qui peut paraître excessif si l'on songe combien d'autres musiciens non moins géniaux demeurent en retrait, à commencer par celui qui fut à bien des égards son modèle sinon son maître, Anton Bruckner —, ce succès s'avère, à la lecture de cette somme, non seule-

ment explicable mais parfaitement justifié. Et, par réciprocité, il a rendu possible l'édition en France, avant tout autre pays qui eût pu sembler mieux préparé à l'accueillir, des deux tiers au moins de l'ouvrage, puisque seul son premier volume (dans un découpage un peu différent) avait paru d'abord en version anglaise (New-York, Doubleday, 1973). Comparable dans son intention à la monumentale biographie de Bruckner par Göllerich et Auer (qui n'existe toujours qu'en allemand, rééd. Bosse, Ratisbonne, 1974), notre *Mahler* s'en distingue par le fait que son auteur ne peut, contrairement à Göllerich, prétendre à la qualité de témoin oculaire, mais a bénéficié en revanche du recul historique indispensable pour accumuler, trier, critiquer et finalement rendre accessible une gigantesque masse documentaire qui va d'ailleurs lui permettre d'ouvrir un fonds accessible à son propre domicile (11 bis, rue Vézelay, 75008 Paris, tél. 563.70.57. Ce centre outrepassera, en vérité, largement le seul fonds Mahler, puisque Henry-Louis De La Grange a eu la chance de pouvoir racheter la bibliothèque musicale de Cortot).

On comprendra aisément qu'il soit impossible, dans le cadre de ce bref commentaire, d'entrer dans le détail du contenu de l'ouvrage. Il faut au moins souligner le parti-pris de l'auteur de dissocier le récit biographique — auquel est consacré le texte principal — de l'étude analytique des œuvres, réservée aux annexes et en petits caractères. Ceci ne veut pas dire qu'une telle étude n'ait pas été conduite avec tout le soin désirable. En bien des cas, il s'agit même d'une synthèse dont on ne trouvait pas l'équivalent ailleurs, même dans les ouvrages étrangers : ainsi pour l'œuvre ultime de Mahler, la *Dixième Symphonie,* dont l'analyse de l'émouvant autographe s'accompagne pour la première fois ici d'une description critique des diverses tentatives de restitution complète.

Il semble toutefois évident que le premier propos d'Henry-Louis De La Grange a été d'offrir au lecteur un portrait vivant, non seulement du personnage, du "héros" Mahler, rendu sensible par mille et une anecdotes quotidiennes, mais de tout l'environnement dans lequel se sont insérés sa vie et son combat : portrait paradoxal comme le modèle, et pas toujours hagiographique. Mais ce qui demeurera de cet effort poursuivi sur plusieurs décennies, c'est une somme incomparable de références permettant de trouver instantanément (grâce à l'excellent Index qui termine chaque volume) l'événement, le témoin, l'opinion concernant chaque fait, chaque idée, chaque œuvre (les savoureuses critiques des contemporains), avec comme point fort, durant toute la période des successives directions d'opéra, tout ce qui se rattache au répertoire, aux chanteurs et aux mises en scène. En sorte que le titre même du livre ne reflète peut-être pas tout à fait fidèlement son contenu, et que cette "chronique d'une vie" est bien plutôt la "chronique d'un *monde*", de cette fin d'un Empire où la création artistique, bridée par les mesquineries administratives mais nourrie d'un faisceau d'influences historiques ou géographiques sans égal, menaçait à tout instant d'exploser. Et l'on sait ce qu'il en advint...

N'omettons pas de signaler que ce monument trouve encore un complément naturel dans le Catalogue de la récente Exposition : **Gustav Mahler, Un Homme, Une Œuvre, Une Epoque** (B.N., 1985), où H.L. De La Grange a notamment donné une chronologie détaillée qui ne figurait pas dans sa monographie.

Paul-Gilbert LANGEVIN

Les collections musicales des **Editions Champion-Slatkine** attirent sans nul doute le lecteur par leur originalité et leur pertinence. C'est avec le plus vif plaisir que nous voyons rééditer certains titres recherchés comme les **Rencontres avec Olivier Messiean,** réalisées en 1958 et publiées en 1961 par Antoine Goléa (Paris Slatkine 1984, Collection **Ressources** 149, ISBN 2-05-000218-1).

Dans la Collection **Musique-Musicologie,** réalisation des n° 1, 4 et 5, en l'occurence **Le commentaire musicologique du Grégorien à 1700,** principes et exemples dont l'ancien livret d'exemples se trouve ici incorporé à l'ouvrage (**Champion** 1985 ISBN 2-85203-006-3). La seconde réédition concerne l'ouvrage que Serge Gut a consacré au **Groupe Jeune France : Yves Baudrier, Daniel Lesur, André Jolivet, Olivier Messiaen (Champion** 1984, sans ISBN). La dernière réédition concerne **La musique de chambre** en France de 1870 à 1918 par Serge Gut et Danièle Pistone **(Champion** 1985 ISBN 2-85203-048-9). Je ne puis que redire ici l'excellence de ces ouvrages dont j'ai déjà rendu-compte en 1977 et que le succès a largement entérinée.

- **Marcel LEY,** La mise en scène du conte musical : éveil esthétique et thèmes d'ateliers, Editions J.M. FUZEAU (1985), in-8° 22×15,5 de 365 pages, couv. illustrée et plastifiée, nombreuses illustrations et dessins - J.M. FUZEAU s.a., B.P. 6, 79440 Courlay. Tél. : 16 (49) 72.22.13.

C'est là un livre de bonne foi et de première nécessité pédagogique, intelligemment préfacé par Alain Barthélémy. Un livre qui défend des idées qui nous sont chères de refuser pour l'enfant une inculcation standardisée de notions purement fonctionnelles au sein d'une société robotique. J'ai souvent exprimé mon opinion sur ce sujet, en dernier lieu dans l'éditorial même de ce numéro.

Parvenu *in extremis,* j'ai voulu recenser immédiatement ce bel instrument pédagogique, sans avoir véritablement le temps de la lire : l'auteur y explore toutes les activités d'expression qu'il considère comme fondamentalement éducatives et formatrices, il propose aux maîtres des moyens de communiquer des langages complémentaires exprimant les potentialités de ce "prodigieux vivier qu'est l'imaginaire".

Il ne fait aucun doute que les enseignants opérant à tous les niveaux, et principalement de la maternelle à la dernière année de collège, trouveront là une mine de réflexions et de suggestions dont les filons sont nombreux et prometteurs. Je la recommande par priorité dans toute bibliothèque éducative.

Jean MAILLARD

Informations diverses

• **"Les boîtes à musique d'Anna Joliet".**

Nouvelles séries de cartes musicales à perforer pour le petit componium. Prix des séries de 20 cartes : 100 F. Séries de 12 cartes : 60 F.

9, rue de Beaujolais - 75001 PARIS.

• **La Revue Musicale**

propose dans son prochain numéro le compte rendu des actes du Congrès International de Chant Grégorien (Paris, mai 1985).

A retenir 7, Place St Sulpice - 75006 PARIS.

• **Formation WILLEMS** (année scolaire 1985/86).

Ouverture à Paris d'une "ECOLE WILLEMS" destinée aux enfants (à partir de 3 ans, aux adolescents et adultes).

Renseignements : 23, Résidence Les Grandes Bruyères - 69260 Charbonnières les Bains.

■ **ALBI**

L'ACADEMIE D'ETE organisée dans le cadre du Festival aura lieu du 21 juillet au 4 août et se terminera par un concert de l'Orchestre de l'Académie dirigé par Claude Bardon avec Annie d'Arco en soliste dans un programme Beethoven.

Nombreuses animations seront assurées par les stagiaires au cours de ce stage et tout particulièrement les 30 juillet et 1er août : les formations de chambre les plus diverses se produiront dans divers lieux de la ville d'Albi.

Renseignements : Festival de Musique d'Albi, Place Ste Cécile - 81000 ALBI.

■ **ANNECY**

L'association Annécienne Collectif et Cie organise un stage de musique électro-acoustique et informatique, du 15 au 20 juillet 85. Il se déroulera dans les locaux de la MJC des Marquisats à Annecy et est ouvert à tous.

Trois parcours au choix sont proposés :
1) **Initiation** aux techniques électro-acoustiques (musique concrète), prise de son, montage, mixage et diffusion.
2) **Le synthétiseur** analogique (étude approfondie), ses commandes par ordinateur.
3) **La programmation basic** et assembleur.

■ **AUBENAS**

Stage de formation pour Jeunes Organistes du 7 juillet au 14 juillet, avec la participation de Jean Boyer professeur au Conservatoire de Lille, organiste de St Séverin et St Nicolas des Champs à Paris.

Inscriptions : A.R.F.J.O. Foyer St Louis-Quartier de Ferrières - 07200 AUBENAS.

■ **BOURGES**

Cours Internationaux de musique électroacoustique du 28 au 2 septembre.

Sont proposés simultanément et durant six jours trois cours mélant théorie et pratique :
— le premier : aborde l'expression musicale au travers d'une démarche pédagogique (le Gmebogosse)
— le second et le troisième : abordent les principes généraux et théoriques de synthèse sonore et de traitements numériques démontrés sur deux systèmes (Alpha Syntauri Mountain, D.M.X.)

Ces cours s'adressent à des compositeurs, enseignants, étudiants, analystes et amateurs passionnés. Ces cours mêlent information-formation théoriques et applications de celles-ci en ateliers.

Les conférences du soir (21 h) porteront sur la présentation pour tous des différentes techniques approfondies dans le cadre des cours, assurant une information complémentaire sur l'ensemble des systèmes.

Le cours d'Analyse-Interprétation (17 h) est ouvert à tous. Y seront traitées des musiques proposées par les compositeurse assurant les cours et des musiques apportées par les stagiaires.

Renseignements, Inscriptions : G.M.E.B. Place André Malraux - 18000 BOURGES.

■ **LYON**

Ouverture d'un "Centre de Formation de Musiciens Intervenant à l'Ecole" dès la rentrée scolaire 1985/86. Concerne la région Rhône-Alpes. Huit départements sont concernés.

Ecrire : Ecole Normale d'Institutrices, 80, Bd de la Croix Rousse - 69283 LYON Cedex 01.

■ **MARTEL**

L'Association A.V.L.A. (Vacances et loisirs actifs) fondée par deux professeurs irlandais propose plusieurs ateliers : musique (cordes) chant, peinture, gravure en collaboration entre des artistes et solistes français anglais et irlandais. Vie associative très cordiale. Beaucoup de professeurs et stagiaires sont accompagnés de leurs familles pour lesquelles il y a un programme d'activités.

Du 20 au 29 août 1985

Renseignement : A.V.L.A. 151, rue Porte Pinche - 46600 MARTEL.

■ **MONTPELLIER**

Le Festival International de Radio France et de Montpellier propose sous l'égide de la **Fondation Total** pour la musique, une série de **11 académies** du **7 juillet au 7 août 1985.**
— 5 Académies baroques
— 5 Académies de chant
— 1 Académie de Musique de chambre

Renseignements : B.P. 9156 - 34042 MONTPELLIER Cedex.

TABLE DES MATIERES

Année scolaire 1984-1985

Numéros 311 à 320 — Octobre 1984 à Juillet 1985

EXAMENS et CONCOURS

HISTOIRE DE LA MUSIQUE

ICONOGRAPHIES

ORGANOLOGIE

MUSICOTHERAPIE

PEDAGOGIE

DIVERS

■ **TOULOUSE**

L'Editeur PRIVAT annonce la naissance de "VIBRATIONS" première revue d'études et de recherche sur les musiques populaires. Deux numéros paru (avril et novembre). Le premier porte sur le métissage et les musiques métissées. Le deuxième qui sera publié à l'automne aura pour thème l'instrument de musique. Vibrations n° 3 portera sur la radio : musiques et radio, musique à la radio, musiques de la radio.

— Secrétaire de rédaction : J.C. Klein. Historien, 11, rue des Tournelles - 75004 PARIS.

— Vente, abonnements : PRIVAT, 14 Rue des Arts - 31068 TOULOUSE Cedex.

■ **MONTBRISON**

6e Stage et Festival International de Contrebasse - Classique et Jazz, organisés par l'A.D.D.I.M. Loire, sous la direction de André Marillier Professeur au C.N.R. de Nice, du 16 au 31 juillet 1985.

Renseignements : A.D.D.I.M. 6, rue Francis Garnier - 42000 St ETIENNE.

■ **NICE**

Centre International de Formation Musicale (C.I.F.M.) Nouvelle Académie Internationale d'été.

Stages de musique, chant, danse, peinture... ainimés par des professeurs de renommée internationale.

2 sessions du 8 au 24 juillet et du 20 juillet au 10 août.

Renseignements : 26, Bld de Cimiez - 06300 NICE.

■ **PLAN DE LA TOUR 83120**

Editions d'Aujourd'hui.

Nouvelle collection "Les Introuvables" — une série "Musique et Danse" de qualité exceptionnelle.

— Catalogue analytique complet, gratuit sur demande.

■ **RUEIL MALMAISON**

Académie Internationale de Musique de Chambre Jean François Paillard, destinée aux futurs professionnels et aux amateurs de haut niveau.

Les cours seront donnés dans les locaux du C.N.R. 2 Place Jean Jaurès à Rueil.

Renseignements : 50, rue Laborde 75008 PARIS.

■ **PARIS-C.N.D.P.**

L'ouvrage "Ecole Elémentaire" Programmes et Instructions que publie en édition de poche le C.N.D.P. est en vente au prix de 10,50 F.

A commander également la réédition des Programmes et horaires des Enseignements artistiques (arts plastiques et éducation musicale) classes de seconde première et terminale.

C.N.D.D. 13, rue du Four - 75006 PARIS.



